UPSalón

No. 4, 2006

Revista Estudiantil de la Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana

>> Generaciones poéticas de la Isla >> Cine cubano sobre la mesa >> Lecturas de Fabelo
>> Cioran: Borges y Zambrano >> Comunicación no verbal

índice

Ensayos y artículos

Un asunto de fe: poesía cubana actual	3	Norge Espinosa
La mano y el espejo. Metapoesía en Octavio Paz	15	Walfrido Dorta
Empaque y ceremonia: burgueses en el cine de Tomás G. Alea	19	Astrid Santana Fernández de Castro
La ofrenda	25	Rufo Caballero
Fabelo en el «decenio negro»	36	Píter Ortega Núñez
Chesterton	43	José Adrián Vitier
El nombre de la rosa: un laberinto textual	50	Vicente Jesús Figueroa Arencibia
Nuevas perspectivas lingüísticas en comunicación no verbal	53	Fernando Poyatos
El narrador: deberes y derechos	65	Wu Ming

Poesía

Libreta de apuntes " Imposibles	12	Nelson Simón
Sobre la belleza " Es momento para hablar... " Caída de la casa	13	Alex Fleites
Poema para leerse frente al espejo	14	Rafael Álvarez R.
Frente a una heladería en Times Square " Obligación del cuerpo	18	Michel Trujillo

Confabulaciones

Amantia	33	Maybelén Díaz Vázquez
Copiando a Fabelo	35	Mónica Orges Robaina
De cómo se rompen los sueños	45	Antonio Cardentey
El polaco	47	Rubén Rodríguez

Traducciones

Cioran: Borges y Zambrano	40	Juan Manuel Tabío
Balada del suicida, G.K. Chesterton	42	José Adrián Vitier

Reescrituras

El Doctor Elías Entralgo en mi memoria	66	María Dolores Ortiz
Siempre la Escuela de Letras	68	Denia García Ronda
Una carrerita universitaria	69	Arturo Arango

Reseñas

El poeta, el espejo y la imagen	71	Carlos Bernal Medina
Glosar, al tiempo, *La huella...*	72	Jamila Medina Ríos
Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier	74	José Antonio Baujín
Puta enjaulada	75	William Ruiz
Susana y el sexo	76	Rubens Riol Hernández
Don Quijote para un desfile de debutantes	76	Yahimi Mederos Moronta
Sosabravo: la voluntad de la materia	78	Darien Sánchez Nicolás
La belleza en el horror	79	Arlette Castillo Wilson y Gretel Medina

Colaboradores 80

Catálogos

El ensayo como forma — Theodor W. Adorno

Ilustración de cubierta:
Juan Carlos Rodríguez Valdés

Directoras
Jamila Medina Ríos
Arlén Llanio

Consejo Editorial
Claudia Felipe
María de Lourdes Mariño
Gretel Medina Delgado
Yoandy Cabrera
Juan Manuel Tabío
Antonio Cardentey
Rubens Riol Hernández
Ubaldo León Barreto

Diseño y composición
Laura M. Espinel
Alejandro Vasallo

Consejo Asesor
Rogelio Rodríguez Coronel
José Antonio Baujín
Mayíin Machado
Artinay Josende
Ana María Sautié
Ariel Camejo
Leonardo Sarría
Haydée Arango
Reinier Pérez-Hernández

Redacción
Facultad de Artes y Letras
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo
Zapata y G
La Habana, Cuba

upsalon@fayl.uh.cu
www.fayl.uh.cu

RNPS: 0538

En *Upsalón*, a ambos lados del *humus* cultivable, la fruta con lengua (res humana) detiene esta vez sus ojos en la nata (res nacional).

La letra ofrenda ahora el «lirio cortado» (flor y fruta con lengua, disecadas) del islote que pudo antologarse (y el que no): la nación dinámica, dinamitada, en sus ramificaciones. Espinándose al hacer el ramillete, un poeta se pregunta por lo que habrían podido escribir los que a esta playa se le diseminaron por las ramas; y todavía con fe en (re)generaciones (de la nata, la flor y la ciudad) las requiere a la poesía.

Entonces, de la fe de ciertos huertos estivales, frutan lecturas de poesía (de Eternaedad, de Paz); en el verso, apunta la belleza que lamen hombre y perro, o aquella que el colibrí cobra de la flor.

Luego es la cifra de la fábula infinita: ningún fruto lenguado, que en la isla se dé, podrá no estar textualizándola, así la (a)calle. Para su constitución, más bien la de su imagen, autoridades del retrato (fílmico, pictórico, instalativo) llegan con el islote, hacia dentro y hacia fuera.

Más allá, una lengua crítica despulpa los hidrópicos frutos, que (des)dibujan una riente Cuba tropical: la descocada, la jocosa, la chispeante carátula, carnaval todavía. A la misma imprecada por Saco, Ortiz, Mañach (en su vagancia, su relajo, su choteo), impreca por lo mismo ésta; y –dando vueltas a una fruta saturada también de «cubaneo»– la ataca no en su vientre, sino en los ojos de sus hijos: en su imagen de isla pública. El caballero, que ha velado paciente el borboteo del jarro de leche de la nación, escruta en los cines y (por fin) esgrime un fruto (dizque flor y nata), porque incita al desfogue: a un mundo, otra vez, de (derecho y de) revés.

En cambio (fogonazo, límpido, de lucidez), el farallón de las palabras pervive justo cuando no son ya alivio las palabras (esa cáscara –blanda– asentada en la piedad del fregadero). Si –en efecto– la Ciénaga plaga la ciudad, en ese limo, otro lenguado no para de crecer. Frutece, estalla en púrpura y en plata. Entonces, la piel de alguno de estos frutos será precisamente la única salvación del corcho-islote –si se trata de fe–. Mientras la cáscara cierra la garganta del desagüe, sobre ese caldo de cultivo, la nata salva su pellejo. Todavía. I

Un asunto de fe: poesía cubana actual

Norge Espinosa

(Dos fechas: 1998-2004, y 1944-2004: sesenta años de Orígenes.)

Para Yoandy Cabrera, my best reader.

1

En 1998, acaso intentando remover un panorama que se me antojaba demasiado quieto, lejano ya de lo que alguna vez sus protagonistas quisimos que fuera, firmé unas páginas acerca de la poesía cubana más reciente. Editado entonces por *El Caimán Barbudo*, no sin que antes una mano recelosa borrara sin mi consentimiento algunas referencias y uno que otro nombre de sus párrafos, aquel ensayo vino a ser una señal disparada contra un blanco acaso demasiado blanco: una suerte de espectro de lo que antes creíamos podía y debía ser la poesía de la Isla en aquello que para muchos iba a ser el futuro: un estado de gracia o prodigalidad donde el poeta ganara un rol desde algo menos que extrañeza. Leídos ahora, no pocos de los versos que firmamos los miembros de aquella coral que quiso ser para nuestros mayores la generación poética de los 80, sufren por su insistencia en una profecía auroral que el tiempo vino a desmentir. Gesto tal vez de juventud, confiábamos en lograr desde la palabra un reino dentro del Reino, otro ámbito, otras voces, tan legitimadas por la metáfora como lo es la vida por el acontecer más azaroso. Contra el azar apostábamos desde la vehemencia de lo literario: una lección que Lezama repitió para nosotros por encima de los años de su silenciamiento. No aprendimos, enfermos como estábamos de esa supuesta futuridad, que el silencio lezamiano era también una lección, y acaso más, una advertencia. Quisimos aprender a leer solo en el torrente de voz que desató entre nosotros la posibilidad de ser, desde la poesía, como parte de ese mundo que se nos venía encima y que pretendíamos reconfigurar desde la ganancia de los autores muertos, idos, recuperados o resucitados. Muertos también los años 80, leídos desde los veinte años que nos separan hoy de aquel instante, quedan al descubierto nuestros raptos de ingenuidad. Y también el recelo que, sin embargo, cubría algunos poemas como una interrogante que sigue siendo, entre nosotros, un síntoma de sinuosa lucidez. Los poetas que nos siguieron, aquellos que irrumpieron en los descreídos años 90, no manejaron esas brújulas: recibieron de golpe el desentendimiento que los separó de esa imagen del país que quisimos alzar en la poesía. Si leyeron a Lezama, fue para sepultar en una mirada más inquisitiva a Piñera o a los fantasmas de éstos. Si aprendieron de ellos una lección distinta, no han tratado, como hicieron algunos de sus antecesores, de explicarla desde una programática resuelta exactamente en versos: sus fragmentos, rotos, astillados, imposible poesía de una unión de esos fragmentos a qué imán, dicen otra vez de las formas del silencio en el que, aún, tratamos de oír esa voz final, esa respuesta última, canto de una sirena muda, que puede ser en verdad la Poesía en un tiempo tan amargo.

2

Hay justamente un poema de Piñera dirigido a Lezama donde esa voz civil y silenciosa susurra al menos un borde, una punta afilada de esa verdad. El poema, fechado en 1972, demoró varios años en hacerse público, y fue recogido por vez primera en el volumen *Una broma colosal*, colección de textos póstumos editada en 1988, una década casi después de la muerte de su autor. Desde la fosa Piñera declama, afanándose por dejarnos *el alma helada*:

Bueno, digamos que hemos vivido,
no ciertamente –aunque sería elegante–
como los griegos de la polis radiante,

sino parecidos a estatuas kriselefantinas,
y con un asomo de esteatopia.
Hemos vivido en una isla,
quizá no como quisimos,
pero como pudimos.
Aún así derribamos algunos templos,
y levantamos otros
que tal vez perduren
o sean a su tiempo derribados.
Hemos escrito infatigablemente,
soñado lo suficiente
para penetrar la realidad.
Alzamos diques
contra la idolatría y lo crepuscular.
Hemos rendido culto al sol
y, algo aún más esplendoroso,
luchamos para ser esplendentes.
Ahora, callados por un rato,
oímos ciudades deshechas en polvo,
arder en pavesas insignes manuscritos,
y el lento, cotidiano gotear del odio.
Mas, es solo una pausa en nuestro devenir.
Pronto nos pondremos a conversar.
No encima de las ruinas, sino del recuerdo,
porque fíjate: son ingrávidos
y nosotros ahora empezamos.

Vertido a las palabras de un tiempo como el que corre, el poema es una premonición que insiste en la salvación por la palabra. Piñera, que no creía en alas postreras pero sí en el Verbo, lo dedica a Lezama en los momentos siniestros que hicieron de ambos un par de fantasmas. Personajes piñerianos, se *fantasmaron*, se convirtieron durante esos años no más que en *dos viejos pánicos* de una Literatura que como religión debía ser borrada, para dar paso a un rostro de diversas calidades militantes. El poema importa ahora ante los ojos de una generación que debiera leerlo con el olfato más aguzado, por lo que describe como ajuste de cuentas, y por la confesionalidad con la cual estas dos ilustres momias literarias se sientan a ver un atardecer imposible en una playa única, rezumando sus andanzas de juventud e ironizando sobre los gestos que intentan sepultarlos. Reducidos a la rala posibilidad de una palabra conversada a medias, se intercambiaron poemas que son en verdad cartas. Esquelas donde se insinúan *pequeñas maniobras*, y entrecruzan un silencio de estremecedora sinceridad; léase, como eco de ello, un poema también póstumo de Lezama: uno de sus últimos y mejores poemas: «Esperar la ausencia». Curioso par de éste, donde Piñera aspira aún a ver el fin de esas cerrazones que los acosaron, y donde el «lento gotear del odio» es mencionado como si se le quisiera exorcizar. Ninguno de esos hechos está descrito aquí como ilusión poética: el golpe bajo de silencio fue para ambos escritores una verdad concreta que consumió sus postreros empeños, y que corroboraba o no sus anhelos de juventud, cuando, dentro o fuera del límite de Orígenes, se hicieron mutuamente para luego deshacerse. Sus manuscritos arden, la Orplid que Lezama quería alcanzar caía en olas de polvo, la Isla pudo más que ellos mal dejándose vivir, que no dejándolos vivir en un sueño poetizado. Ese sueño poetizado de la Isla pervive en *Lo cubano en la poesía*. No hay testimonio de lo que Piñera o Lezama dijeron si, en sus últimos días, releyeron el libro de Vitier. La generación poética cubana más joven, si lo ha leído, rara vez ha dejado su testimonio acerca de lo que ve hoy en ese espejo humeante que quiso acrisolar la Patria como un cerco lírico. El texto de Piñera es el comentario de quien viene de vuelta, la palabra de quien ha presenciado –y aun protagonizado– mil y una formas de esa misma destrucción que los maldice, el *aria di bravura* donde se insinúa la enfermiza manía de quienes han pretendido anularlos, y que, curiosamente, acabó deslavazando también las promesas de aquellos que, a principios de los 60, formaron contra o con ellos otra suerte de ejército letrado: los 70 son también días de mudez para Arrufat, Alcides, Padilla, Cuza Malé, José Yanes, Díaz Martínez, Lina de Feria, César López, los atrevidos que José Mario acogió bajo El Puente... Pero el poema es, también, pese a todo, la expresión de quien confía en el arribo de una armonía donde esa conversación sea al fin pública y posible desde el recomienzo. En esos últimos fragmentos de su poesía, la más extraña que escribió, Piñera, como Lezama, deja atrás la máscara de la verbalidad para ser él como carne y verbo de una fe que lo martiriza. Tal vez sea esa lección final la que no aprendemos aún a escuchar en el silencio que sirve de fondo al propio poema. Tal vez podamos reducir todo, incluso mis disgustos, a un determinado asunto de fe.

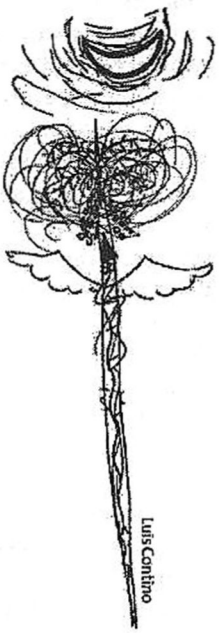
3

Para los poetas que entraron de golpe en el mundo cultural cubano de los años 80, la confianza en sí mismos y en la poesía como una expresión plausible de lo vivido y (sobre todo) lo por vivir, era una fe rotunda, a la que entregar todos los esfuerzos. En nombre de esa fe se devoraban autores antagónicos, se movilizaban ideas, se proponía una estrategia de avance que desesperó al breve cuartel de funcionarios, especialistas, profesores y antologadores de turno; y que sacó del desván nombres prohibidos y prohibibles, adelantando gestos para la restitución a ese mismo mundo cultural de figuras malditas, a las cuales luego el mismo cuartel ha querido canonizar, pretendiendo ser en muchos casos sus propios profesores y gendarmes quienes devuelven carta de presentación a las figuras a las que sus antecedentes inmediatos vieron resucitar con mal disimulada resignación. La fe en el proyecto mismo del país se alzaba como una extensión de esa fe poética: la palabra artizada como salvación; y viceversa. Leídos ahora, los mejores libros de ese tiempo se hunden en el costado más problemático del hecho puntual de vivir esas circunstancias. La urgencia de sus propósitos es a ratos tan vehemente que aún hoy no podemos analizar con imparcialidad sus logros y defectos, en tanto la memoria del país que ellos conservan es todavía materia cercana

y ardiente. La generación poética de los 80 recuperó para la poesía cubana un síntoma de dignidad que se explicitó en la libertad de sus formas, en las pretensiones temáticas, en el anhelo quebrantador de sus más intensas preguntas. Quiso verse como deudora y extensión de generaciones a las que había que releer desde una voluntad desacralizadora, pero también con el empeño de reinventarse sus propios dioses. Orígenes, las voces más inquietantes de los años 60, fueron entre otros, sus cardinales –habría que esperar a la entrada de los 90 para que el siglo XIX nos permitiera entender nuestra propia neurosis en el eco activo de Casal, una Juana Borrero, o los Diarios de la guerra independentista. Juzgó con pasión la pobreza de los años 70 (a riesgo de no separar en lo que trajo esa década el polvo de la paja) y se propuso rebasarla desde una conciencia crítica que en su maniobra más visible, quería ser también aglutinadora. Los sobrevivientes de Orígenes y los líderes de la vanguardia literaria de los primeros años revolucionarios aún vivos, y rescatados por esa misma turba de adolescentes y jóvenes, premiaron los cuadernos de sus sucesores en los más importantes concursos: Fina García Marruz presidía el jurado que galardonó *Matar al último venado*, de Osvaldo Sánchez; Rafael Alcides laureaba *Todas las jaurías del rey*, de Alberto Rodríguez Tosca; Luis Marré compartía el David entre *El pasado del cielo*, de Ramón Fernández-Larrea y *Animal civil*, de Raúl Hernández Novás... Una generación miraba a la otra en un gesto digno de Jano: la fractura de los años de silencio parecía saldarse en la continuidad y en la propia fe con la cual muchos de esos nombres recuperaban el lustre que habían perdido en los repasos literarios donde no se les mencionaba. Parecía cumplirse el predicamento de Vitier: «La poesía va iluminando el país.» Algunos de esos mismos libros, sin embargo, son expresiones puras de la ingenuidad o la nostalgia. El mutismo que varios de esos escritores han acabado ofreciendo hoy como respuesta a muchas de las expectativas que sobre ellos se tendieron, aún dentro de su propia generación, es una nota discordante que tampoco, como lección, parece aprendida. Y ese mutismo es, en determinados ejemplos, una actitud cuando menos humilde: no son pocos los que insisten en repetir las ya manidas fórmulas a las que se ha visto reducido aquello que prometían ofrecer, ahogándose a sí mismos en un agua de poca sustancia verbal, calcos de sus propios descubrimientos. Descubrimientos que, a la vuelta de otros días, reconocemos desde una lectura más ambiciosa y completa como ajenos, porque ya sabemos hoy que es a Eliot que debemos los versos pretendidamente oscuros de aquél, a Borges la salmodia judaizante de aquellos, a Pound la mezcla simultaneísta de fragmentos de vanguardia tardía, al Heberto Padilla de *El justo tiempo humano* y *Fuera del juego* las analogías de uno que otro... La generación de los años 80 fue también ingenua al perpetrar sus recombinaciones: jugó a creer que pasarían por novedad, subestimando a un lector que más allá del boom, y de veras interesado en la poesía como noción abierta de culturas y épocas, alcanza a descubrir en muchos de sus gestos un aprendizaje superficial y malévolo de sus maestros. La mala lectura fue también uno de sus síntomas. Que entre esas muestras de superficialidad afloren voces y poemas que aún perduren como raptos válidos, es lo que ahora mismo confirma la fe con la cual intento recuperar sus imágenes, sus modos, sus intensidades azotadas ya por el empuje de otros vientos.

4

En la última página del periódico que por su propia cuenta (alguien corregiría esa frase, escribiendo más bien: a su cuenta y riesgo) Tania Bruguera editó a mediados de los 90 bajo el título sedicioso de *Memoria de la Posguerra*, se añadía un amplio listado que recogía los nombres de los artistas plásticos cubanos que, hasta ese momento, se habían radicado ya en el extranjero. Indicando además el sitio donde cada cual se había asentado (sitios en los cuales no todos han conseguido desarrollar la promisoria carrera de pintores, escultores, creadores de *performance*, que aquí prometían), oponía un catálogo de ausencias a las propias páginas de ese periódico que se alzó como un gesto de pecaminoso riesgo. Un catálogo semejante podría organizarse con los nombres de quienes protagonizaron la generación poética de los 80 y que, hasta inicios de la última década del pasado siglo o mediados de la misma, batallaron en la isla por un reconocimiento aupado en ese síntoma de fe que, después de todo, se deshizo hacia las nuevas latitudes donde muchos de ellos hoy habitan. Odette Alonso y Osvaldo Sánchez en México, Emilio García Montiel en Japón, Ramón Fernández-Larrea, Frank Abel Dopico, Rolando Sánchez Mejías y Alberto Lauro en España, Alberto Rodríguez Tosca y Damaris



Calderón en Chile, Alluska Molina, Juan Carlos Valls y Francisco Morán en los Estados Unidos, Omar Pérez en Holanda, Carlos Alberto Aguilera en Alemania... Una mano suspicaz añadiría a Raúl Hernández Novás y a Ángel Escobar, exiliados de excepción, afincados hoy en una tierra de nadie que, sin embargo, sigue siendo un ámbito desde el cual crece la lectura de sus poemas. El dibujo que compondrían esas líneas cruzadas sobre el mapamundi recordaría aquella pieza de Tonel en la cual la geografía del planeta es reconstruida a partir de una suma de Cubas: metáfora de la obsesión que consume o resume el afán de muchos, ansiosos por saberse aún enlazados, como insisten en demostrar a veces torpemente algunas antologías, a una idea de Cuba como cifra última de sí mismos, como espejo en el cual querer hallar su rostro. La imposibilidad real de verse en esa imagen es suplantada por el doble que es la Poesía: autores que persisten en decirse cubanos, en hallarse en las páginas de esas recopilaciones en las que antes hubiesen sido negados, y donde hoy aparecen con una prodigalidad que trueca un sentido natural de encuentro con mero afán cartográfico, de pretensiones sobredimensionadas. Qué hacen todos ellos fuera del país donde intentaron recomponerse y vivir como poetas, a despecho de la dolorosa frase de Varona. Probablemente leerse desde otra instancia de lo que puede ser vivir, alimentándose de una pérdida que es a su vez sustento de la poesía que escriben. Reorganizar los fragmentos que todos y cada uno son sobre ese mapa de Cubas infinitas, habla del destino de una generación que empezó a pagar otros precios, que a fuerza de hacer de la individualidad y del destino de la individualidad un tema eje, tan poderosamente abordado como para que solo la entrada a los 90 lo sustituyera por los traumas de la insularidad, decidió apostar por ese asunto desde una actitud de vida y no solo de verbo. Jugaron sus libros como defensa de la individualidad que se enfrentaba una y otra vez a los procesos que aún demoran aquí mismo el alcance de ese estado que sus poemas, desde posturas estéticas, morales, sexuales, ideológicas, políticas, exigían como cambio inmediato. Hoy, algunos de esos autores regresan a la Isla con el pretexto de una visita familiar o la presentación de un libro de alguno dentro de una que otra feria pretendidamente internacional. Sus reencuentros con los amigos y contemporáneos que persisten en Cuba, no pocos de ellos autores de seguro valor, abren un nuevo catálogo para memorias aún posibles, como si otra generación perdida se intentara encaminar hacia ese tiempo donde el diálogo en el que se mezclan sus horizontes respectivos fuera aún posible en una Isla que sus poemas ya soñaron.

5

La ausencia de muchos de esos autores puede ser la causa hoy de mi desasosiego. Del talento de varios de ellos, cuando la hojarasca del ruido generacional pasara y quedaran sus libros limpios como lápidas, esperábamos la verdad de un tiempo que era y debía ser nuestro. Qué poemas hubiesen escrito muchos de los mencionados, de haber permanecido aquí y alcanzar las responsabilidades que sus propias ideas les hubiesen dejado esgrimir. Y qué contraste sería el que sus versos acrisolarían junto a los de quienes, desde aquí, siguen enviándoles cartas, emails, dedicándoles estrofas, donde quiera que se hallen. Un golpe de dados ya imposible. Lo que debió prolongarse en activo sobre el juego verbal que era también la Isla acabó fracturándose, al desaparecer sus rostros en el diálogo real de una cultura donde ellos mismos abrieron a fuerza de discusión e irrupción la posibilidad de otros espacios. Espacios de fe, porque rara vez eran ámbitos reales, palpables: una azotea es un sitio que solo la fe transforma en coto poético. Entre quienes quedaron en la Isla, no han faltado los judíos conversos: los de poco talento que adelantan sus fichas como autores desde la ganancia de cargos y prestigio político, los que manejan sus ases marcados en un rejuego de símbolos donde la poesía es rara vez un valor, y donde la grisura es cada vez más una actitud compadecida, transitando con asombrosa inmediatez del recelo con el cual fueron mirados desde la vigilia institucional a ocupar sitio dentro de esa misma vigilia. Los premios literarios del país, algunos de honroso prestigio hasta hace poco, han venido a caer en los últimos años sobre autores de escasa atención, nombres a los cuales disparábamos burlas no mucho tiempo atrás, o de los que nunca esperábamos algo semejante. El que los cuadernos premiados, una vez leídos, confirmen la superficialidad, mediocridad segura de varios de esos autores, no alegra como gesto que nos permita repetir aquellas bromas. Más bien declara, y de forma palmaria, la desazón del momento poético, el ascenso, ante el vacío de quienes optaban por la poesía como una verdad defendible en tanto acto de riesgo, de rostros de segundo y

pocos autores de la mal llamada generación de los años 50 y sus precedentes consiguen ser, para los sobrevivientes de la oleada que quiso entenderlos como contemporáneos, modelos vivos

tercero orden. Metáfora de lo mismo: las antiguamente importantes compañías teatrales del país, ahogadas en la partida de muchos de sus actores más revelantes, estrenan hoy piezas de baja categoría donde los histriones que, en los pasados años de esplendor, no pasaban de interpretar comparsas, salen a escena con los ropajes de reinas y emperadores, príncipes y capitanes; o entregan a debutantes de escasa preparación esos roles protagónicos. Los maestros callaron, sus discípulos más o menos inmediatos no están: el precio de esos vacíos de transmisión se paga en las salas vacías, en los libros que nadie o casi nadie compra como verdad en la que leer y leerse. Extrañas excepciones: pocos autores de la mal llamada generación de los años 50 y sus precedentes consiguen ser, para los sobrevivientes de la oleada que quiso entenderlos como contemporáneos, modelos vivos. Entre ellos, es difícil hallar uno que otro capaz de firmar el libro que de sus vivencias particulares esperábamos; cosa difícil en un país donde la memoria se maneja en los pasillos, pero donde el rapto confesional es casi siempre escamoteado por una mano de penosa autocensura. También como en el teatro, la realidad difícil de un país detenido a las puertas de qué, de cuál otra Tebas, se escapa ante la poesía. Los poetas más jóvenes (veintitantos o treinta años) han visto ya editados sus primeros cuadernos, a una edad en la que sus antecesores, apenas dos décadas atrás, soñaban con ganar algún premio que les permitiera el milagro de ver sus primeras estrofas como letra impresa. Y algunos de esos noveles editan sus páginas en colecciones que recogen, sin afán de jerarquía, lo mismo a un clásico del XIX que a un autor de 70 años. En la confusión, la confusión. Pero lo peor no es que se les publique. En todo caso eso sería lo mejor, siempre. Lo peor es que esos libros no digan demasiado sobre quiénes son y lo que son sus autores.

6

Un país demorado en el recuerdo de sí mismo es siempre una muy peligrosa patria poética. Si la poesía revierte las claves de la historia al intentar reacomodarla a otras nociones de nostalgia, a una nostalgia estrictamente verbal (*La tierra baldía* como nostalgia de la Biblia y sobre todo de *La divina comedia;* la palabra de Lezama obsesionada con las líneas rápidas del *Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos,* haciendo emanar de ellas los sonetos de sus *Venturas criollas),* el poeta debe manejar una conciencia activa de esa propia nostalgia, a fuerza de no quedar como una voz que únicamente dispare rezagos de su propia desmemoria. Un país enfermo de épica es también una trampa literaria. En Cuba, esas lecciones tan evidentes no han sido manejadas sino a trasluz, como demediadas por el recelo de quien no quiere reflejarse demasiado: Narciso engañoso y consciente de su posible fealdad. La miseria de nuestras lecturas incluye la ausencia cabal de una relectura de poetas como Brodsky o Mandelstam, Handke y tantos otros; por no decir ya un Dylan Thomas o Pessoa, sin los cuales es difícil tomar en consideración a un autor que se quiera identificar como «informado». Sylvia Plath, canonizada hasta la estulticia, se anuncia como la nueva Minerva de los poetas más recientes, que ya hablan de ella con una suerte de febrilidad que parece caricatura de la que solo a Lezama se le concedía en su calidad de *magister* durante los primeros 80. Lo que pedía Osvaldo Sánchez en un importante ensayo sobre la poesía cubana editado en la *Revista Iberoamericana,* número especial dedicado a las letras de la Isla, sigue sin ser concretado como alcance de futuro más o menos cercano: «¿Dónde está la miseria? La poesía de los 80 no ha logrado aún colocar el problema del hombre cotidiano a un nivel filosófico, es decir, elevándose más allá del rasante fenoménico de la actividad ética –la conducta y su enjuiciamiento– para profundizar acerca del debate del hombre sobre sí mismo, su esencia y su posibilidad. La intención es opinante, pero falla en intelectualización.» Se trata de una frase que ya manipulé en 1998, y a la que vuelvo una y otra vez, bajo los bandazos de una angustia que no es solamente literaria. Sin ánimo de conciliar o justificar, los numerosos sobresaltos de la vida cubana no estimulan demasiado esos alcances de tan sonora madurez que Sánchez pedía. La vida cubana, o mejor, la sobrevida franca de los años 90 hasta acá, ha reducido la posibilidad de análisis mesurados y progresivos en atención a la defensa de conceptos de estrecha índole política, que redujo el síntoma crítico y energizante que la poesía de aquellos días se propuso ser. Los gestos de Diáspora(s)?, el grupo encabezado por Rolando Sánchez Mejías, proponían un desequilibrio que fundamentaba su avance en la neurosis cada vez más evidente de la vida como fenómeno, pero no llegaron a ser leídos ni discutidos como probablemente deseaban sus autores, desde una programática que mezclaba a veces ingenuidad con meros ánimos de escándalo. El espíritu contestatario de los mejores momentos de la poesía en los 80 –cuyo valor no hay que buscarlo, quede dicho, únicamente en los hallazgos de esa clase de expresión, menospreciando otros tonos, matices, afán de relecturas, construcción de otros espacios de enunciación temática–, no repitió la vehemencia que, en un poema como *Generaciones,* alcanzó Ramón Fernández-Larrea al reconstruir, desde un enfrentamiento de frontalidad sin recato, un texto emblemático de la poesía de la Revolución, firmado por Roberto Fernández Retamar. Tampoco quiere decir esto que no se escriba poesía, sino más bien todo lo contrario. Las fuerzas y empeños que movilizan las convocatorias anuales de la Feria Internacional del Libro a todo lo largo del país promueven y necesitan la aparición de nuevos poemarios a fin de cubrir sus carteleras, y mediante el empleo de medios rústicos de impresión han visto editados sus versos hasta los autores más mediocres, gozosos poseedores ya de un *curriculum* que puede ofrecerles, gracias a sus títulos, la entrada a espacios de la sociedad literaria donde tal vez nunca creyeron serían aceptados. El franco abordaje de lo que, como tradición, exigiría entre nosotros la existencia de textos donde la circunstancia cubana fuera trabajada como primer material poético, sin remilgos ni circunloquios, ahondando en lo que varios de los más notables autores de los 60

(Padilla, Alcides...) y sus antecedentes consiguieron, o de la manera en que opera el poema de Piñera aquí citado, es una ausencia flagrante en un país donde la poesía, por lo general, ha cedido su antigua robustez a meras estrategias verbales. El discurso parece haberse reblandecido, los elementos de sus códigos aparecen resueltos con timidez, cuando no con franca cobardía; la búsqueda de una trascendentalidad viene apegada a la repetición de cánones ya muertos, a una maquinaria de decir que se devora a sí misma, acaso para no lanzarse al gesto tenaz de devorar lo que en verdad debiera alimentarla: la vida propia de una fe poética carnalizada como realidad de la cual extraer sus más lúcidos argumentos. Es como si nos hubiésemos acostumbrado a entender la poesía apenas como un acento menor. Y lo peor, es como si halláramos cierta complacencia acaso enfermiza en ese índice tan bajo de ganancias. Autor al que tanto admiro, hallo en Octavio Paz una frase que, intentando esclarecer la pobreza poética de la España del romanticismo, puede servir como analogía de lo que tal vez, en Cuba, cree hoy ese estado de mudas verbalidades: «Durante el siglo XVII los españoles no podían ni cambiar los supuestos intelectuales, morales y artísticos en que se fundaba su sociedad ni tampoco participar en el movimiento general de la cultura europea: en uno y otro caso el peligro era mortal para los disidentes. De ahí que la segunda mitad del siglo XVII sea un período de recombinación de elementos, formas e ideas, un continuo volver a lo mismo para decir lo mismo. La estética de la sorpresa desemboca en lo que llamaba Calderón la 'retórica del silencio'. Un vacío sonoro. Los españoles se comieron a sí mismos. O como dice Sor Juana: hicieron de "su estrago un monumento".»

7

No aspiro a la aplicación mecánica de la frase citada. Cuba no es la España del XVII: son otros sus problemas, pero también de ahí brotan los puntos comunes que me permiten la analogía. Suspendida en una realidad sin fronteras, el agua ha venido a sustituir como símbolo de agonía la presencia de «Dios por todas partes». La bitácora de estos tiempos yace en Piñera –de ahí su invocación en mis primeras páginas, y de su mirada agreste brota el acto que alimenta a poetas tan diversos, algunos de los mejores de nuestro momento: piénsese en Juan Carlos Flores–. Lo que Piñera vio como finitud, era en Lezama norma de posibilidad: sus jardines invisibles caen ante el grosero platanal donde la pareja primigenia era conducida por Virgilio, hacia un panorama en realidad dantesco. Vivir *en el duro*, como decía Piñera, es hoy acto común de un país que ha hecho de su aislamiento razones más o menos próvidas. Una actitud que justifica carencias como limita alcances, y eso también es comprendido desde la poesía. El poeta, entendido en la noción que Lautréamont defendiera, obcecado con la opción de escribir o no en verso para diferenciarse del resto de los hombres, poco puede ante los impulsos de un país que se estremece bajo el pulso de varias vidas, que satura sus discursos en metáforas no siempre paralelas, y donde la palabra gana, según el *status* de quien la pronuncia, índices de fortuna o inocultable miseria. Miseria espiritual resuelta en amargura, pero también en las inseguridades que definen un posible papel «definitivo» del hombre. La poesía cubre hoy los actos de reafirmación que el país activa en su autodefensa política: una poesía de referencialidades desusadas, hechas a la costura de su pasado épico, versificación menor en dicción exaltada que se deshace, generalmente, con el último flamear de la bandera. Las relaciones con otras culturas vienen mediatizadas por una mirada que generalmente controla la temperatura de los diálogos, y que escoge quién y ante quién debe el artista foráneo lanzar sus preguntas. Pocas veces, pues, el intercambio es real, sobre todo pensándose en un país que cierra las opciones de becas y cruce de información a partir de razones de desconfianza también política. Entre los judíos conversos no faltan quienes aplauden con gozo tales medidas, confiados en que a ellos, por otras vías, no les faltará la apertura de esas o, en su defecto, menos sustanciosas puertas. Sospecho que la poesía que dentro de un tiempo recordaremos escrita en estas fechas como algo de real valor, es la que se lee y divulga en esos espacios mínimos (revistas artesanales, concilios, círculos literarios, «clases muertas» de la ciudad letrada), mientras en los ámbitos de mayor publicidad gana terreno otra forma del decir, anclada como arista de mal gusto también en nuestra tradición: toda generación posee su Fornaris, su Hilarión Cabrisas, *et al.* La necesidad de una mirada cegadoramente afirmativa hacia todo lo que el Máximo Discurso remueve en Cuba ha llevado a sus propios vocales a mutaciones misteriosas: un poeta homosexual puede prestarse a un forzoso *coming out*, especie de rehabilitación tardía tras años de sospecha sobre su per-

La crítica literaria cubana es aún un terreno de vacíos mediatizados, una zona donde la restitución de figuras expurgadas demora la revisión precisa de los hechos más recientes

sona, después de ganar con su peor cuaderno uno de los premios más institucionalizados: perla de cultivo que mostrar a quienes indaguen por cualquier asomo de escaso respeto a las minorías. La sexualidad es también una posible disidencia, por ello aun sus mártires han de hablar desde una expresión cuidadosamente controlada. La poesía debiera ser protegida en su estirpe de discurso siempre marginal. No siempre, entre nosotros, esa calidad primordial de lo que debe ser un auténtico fluir poético ha sido debidamente resguardada. Mucho menos analizada con puntualidad.

8

La miseria de la poesía cubana es también la miseria de su crítica. Una crítica que no se ejerce únicamente en las páginas de alguna afortunada revista, sino desde la propia labor de las propias casas editoras del país. La lectura de las escasas reseñas que sobre los libros de poemas aparecidos saltan aquí o allá son generalmente píldoras que invitan al peor sueño, el aburrimiento. El afán triunfal de buena parte de nuestra prensa es también el de esas notas, según las cuales escribimos algo que, de acuerdo a esos abordajes, debe ser la mejor literatura de este lado del planeta. Por ello, la falta de jerarquías y de una mano diferenciadora, que analice en calidad progresiva los avances de un poeta joven al tiempo que reconozca los ascensos o pérdidas de un nombre ya consagrado en sus nuevos volúmenes, genera un estado caótico donde todo mal que bien se iguala. La generación misma de los 80 no ha conseguido un seguimiento cabal de sus logros, ni siquiera activado por los críticos que, silenciosamente, aparecieron en su propio *corpus*. Saldo de vacíos: los años 70 tampoco han sido colocados sobre la mesa de disección, los propios 60 se recuerdan como una amalgama donde se olvidan hechos esenciales, donde se mal coloca la fecha de un libro junto a otro y donde la verticalidad de algunas figuras es oscurecida por lecturas politizadas que engendran, casi siempre, aparentes lecturas no politizadas. El grupo poético de los 80 exigió un manejo abierto de todas las perspectivas de las que fuera capaz un poeta, incluidas las más riesgosas, reciclando sus antecedentes más inmediatos. Si de esos antecedentes no poseemos aún una visión minuciosa y asentada sobre algo más que desmemoria e impresionismo, qué dejar para los sucesores. La crítica literaria cubana es aún un terreno de vacíos mediatizados, una zona donde la restitución de figuras expurgadas demora la revisión precisa de los hechos más recientes: digamos, unos veinte años atrás. Y sin embargo, resulta imprescindible el que esas figuras se restituyan: sin un Baquero, sin un Arenas, sin un Sarduy, sin un Triana, etc., es prácticamente imposible entender lo demás. El vacío se muerde la cola. Los libros que esperábamos como solución de ese vacío no existen aún. Esos críticos que los prometían, por lo general, han callado o se demoran. La urgencia de sus esfuerzos debiera ser una actitud resuelta en aptitud. Pero lo que abunda es el tratamiento fragmentario, la visión sectaria, la incapacidad para saltar sobre los gustos personales para organizar un canon de diversas ramificaciones, de posibles alcances diversos. Una importante poeta cubana, interrogada por la prensa española, revela su ceguera literaria, triste en el caso de quien debiera alentar más opciones por lo que ella misma ha intentado construir como espacio salvado para la poesía, al reconocer calidad solo en sus afines, en aquellos a los que señala como iguales o amigos, armando un catálogo de rápidas definiciones que acaban en caricatura de los hallazgos que quiere destacar en esos autores a los que dice preferir. Es su derecho. Pero también su error. De esas fracturas la poesía cubana viene a ser una especie de provincia del error, de la insustanciación de sus límites. No quiero creer, pese a todo, que la poesía cubana la conforman tres o cuatro que escriben dentro de un ámbito obviamente delimitado por el gusto individual. Quiero creer que es un hecho de múltiples segmentos, de texturas no uniformes, de rupturas permisibles en tanto convincentes, capaz de ser reconstruida –y desconstruida– por una mente que sobrepase las selecciones de mero gusto privado y trate de organizar una arquitectura total, donde se interconecten los más disímiles ejemplos, y donde la exclusión sea solo dictada por la más reprobable ausencia de calidad. Y sin embargo, hemos hecho con ese silencio o dejo versallesco una suerte de pacto, dejando que nuestros libros sean comentados en las revistas con las notas leídas en sus presentaciones y no mediante reales aproximaciones críticas, o callando ante el acontecimiento a ratos francamente escandaloso de un premio concedido de manera injusta a quien no lo merecería, o sin pronunciar una sola palabra cuando a un evento de importancia internacional es enviada una figura *muerta* en representación vacua de lo que es aún una letra viva, o cuando los manejos extraliterarios debieran ser denunciados con limpieza. Todas esas actitudes conforman también la crítica. Que no solo de la poesía.

9

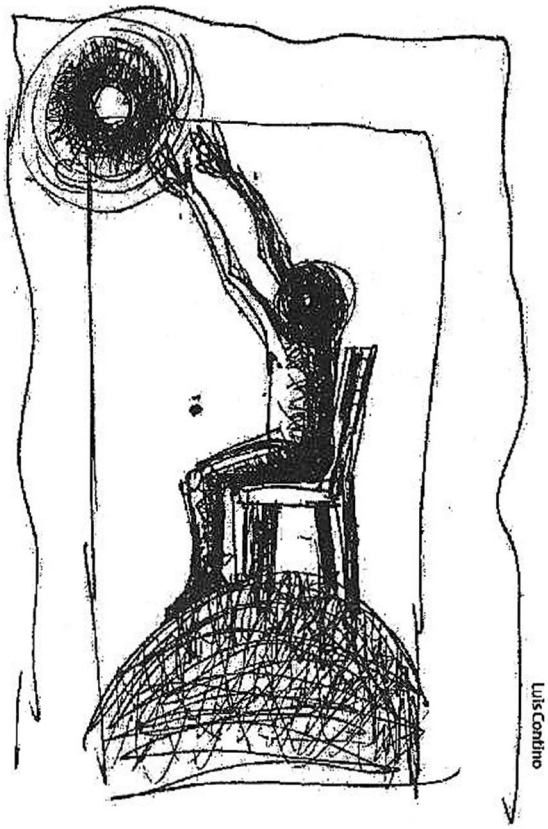
La lista de nombres inéditos que cerraba las notas al pie de aquel texto que firmé en 1998 es ya una lista imposible. La mayor parte de sus autores han editado uno o varios libros, viven o no en Cuba, han pasado o no del culto a la poesía a distintos géneros, a ratos nadie sabe para qué, sospecho que ni siquiera ellos mismos. Otros, simplemente, han callado. La poesía no es más una vibración en ellos. Acaso se haya fundido a la propia materia de sus vidas en un modo que no se resuelva sino como silencio. Alberto Rodríguez Tosca, en su crónica enviada a la sección «Siglo pasado» de *La Gaceta de Cuba*, reconocía con una sinceridad que ojalá fuera más común entre nosotros la causa de su abandono de la poesía, tras descubrirse armando poemas que no escribiéndolos, creándolos desde un oficio que no era ya vital. Me gusta pensar que parte de la grandeza de Rimbaud es su silencio, la elección franca hacia lo que ya no era más que oficio: «la mano», como él decía asqueado de la poesía como repetición, calco ridículo de lo que habían sido sus mejores visiones. De aquella inmensa lista, puedo seleccionar ahora un breve número de rostros, entre los

cuales están, probablemente, los rasgos que entenderemos dentro de un tiempo como característicos de esa oleada. Ya he mencionado algunos: fragmentación, dispersión, el vacío como centro, la palabra como solución que engendra una asumida oquedad verbal y vital, la ironía apagada que maneja códigos ya agotados desde un pretexto de posmodernidad que es también un *gestus*, un *performance* que apunta su índice hacia el agotamiento o vacío que pronuncia viejas sentencias, viejas fórmulas. La breve línea de autores que hicieron de Dios un dialogante a mitad de la década también parece haberse reencauzado hacia otros cursos. La poesía de los 80 aspiraba a cubrir con palabras ese vacío central, la de sus sucesores entiende en el vacío una actitud que lejos de ser negada ha de ser asumida. La vida como un vacío también verbal. Los peores ejemplos de la poesía actual escrita por autores recientes son los que pretenden reproducir a modo de calco la opción desatada por los escritores de los 80, presas de una miopía que les impide reconocer el cambio infeliz o artero en el que la vida se ha consumido. La expresión de una nada es el desprendimiento mismo del desconcierto que amenazaba las páginas más lúcidas que vieron la luz, o fueron leídas a viva voz, hace ya unos veinte años. *Retrato de grupo*, se llamó la antología que quiso acoger gran parte de esos textos. Una antología que se propusiera agrupar los fragmentos más cercanos no podría aspirar, en su título, a esa vocación aglutinadora: los autores son cada vez rostros más individualizados, personalidades cada vez más solitarias, sus versos se fundan en una desolación a la que no les interesa una respuesta exactamente utópica. El vacío de las palabras se resuelve en el vacío también de los cuerpos: los que han abordado la narrativa cubren de cuerpos humanos sus páginas, solo para hallar el mismo desasosiego, la imposibilidad de unir esos miembros en una anatomía única, integradora. Los poemas avanzan hacia el lector como unidades desintegradas: los fragmentos se erigen en la imposibilidad de no hallar un imán. Durante un tiempo cometí el error de exigir a esos nuevos autores la defensa de una voluntad precisamente utópica, creyendo que era un acto que la nueva generación debiera heredar de un momento en el que ellos eran aún niños. Ahora comprendo que no hacen sino reproducir otros vacíos en sus poemas. Si trascender una dinámica de alta temperatura en la poesía era difícil, pero estimulante; ahora se hace arduo el trascender un vacío vital desde el vacío mismo, cubrir con qué ánimo reparador lo que la vida *per se* aún no repara. La poesía no puede tener las respuestas que otros órdenes de vida no se han concedido. O sí puede, pero se necesita para ello un talento aguzado, una conciencia crítica, un estado de resonancias que la literatura cubana no siempre se permite. La norma más común es la de pretender responder a ello desde la queja, por eso la poesía cubana de hoy, en su mayoría, parece una letanía de requiebros, un acto verbal sin verdadero nervio. La radicalidad del discurso que manejan algunos de los sobrevivientes de Diáspora(s)? avanza a pulsaciones rítmicas donde también el vacío, la brevedad, son síntomas de sus propias interrogantes: en ellos sigue latiendo una posibilidad de crecimiento hacia otras manifestaciones posibles del diálogo pero siempre en actitud cuestionadora, de ahí se funda lo que estimo en ellos como validez. Al mismo tiempo, la lectura tardía de una vanguardia francesa y norteamericana de hace ya unos treinta o cuarenta años ha convertido en sujetos de lectura difícil lo que hubiesen sido autores de mayor diafanidad. La mejor poesía cubana joven de hoy se extraña ante la ausencia de cordialidad en sus discursos. Es un paisaje agreste donde el verbo de Piñera, incluso sobre los versos de quienes apenas lo han leído, sigue emanando las más oscuras irradiaciones. Una luz negra. *Palma negra*.

10

Al concepto romántico de la poesía como emoción, añado el de la poesía como sistema, como posible forma de organización no solo lingüística, sino también como un modo alternativo de razonamiento. Entablar en un mismo terreno el cruce de ambas voluntades ha sido la tarea de los más grandes poetas que podamos recordar. Una gran idea sostenida por un pálpito de verdadera utilidad, y no acabada en meros gestos de pretendida teatralidad inmediata –que es lo que nos acosa con mayor frecuencia–. Volviendo a aquellas páginas de 1998, reescritas en el año 2002, siempre con la esperanza de hallar nuevos ascensos y una progresión que suavizara mi desconcierto, acaso pueda resumir en una sola urgencia lo que esas páginas querían expresar, o mejor, lo que me gustaría localizar en la poesía cubana de hoy sin tanto esfuerzo: una actitud de pensamiento. Una noción precisa y autoconsciente de su sistema de interinfluencias, ganancias y pérdidas. Un reconocimiento cabal de su individualidad, de la autonomía que sus mejores nombres han ido aportándole. Saltando sobre antologías de dudosa conformación, sobre la nostalgia que nos remite a épocas doradas que solo en la distancia aparecen como tales, sobre la inconformidad misma que debe ser todo panorama, los puntos más altos de esa órbita están ahí. Iluminando al país. Aun como esa luz negra que dice de las agonías aún no del todo expresadas según la altura de sus reclamos, de lo que viene organizándose en su propia órbita como fe. Releer a Lezama, una lectura activa, quiero decir, nos devolvería la paradoja de su sistema poético como una verdad a manipular conscientemente; nos devolvería la tradición como un cuerpo vivo al que tamizar, y legar. Ese cuerpo de tradición, lo suficientemente nutrido y fuerte como para tranquilizar las angustias del lector más preocupado, viene a ser la carta de triunfo que me devuelve una y otra vez a la poesía. Una revisión concreta de su devenir antepone momentos de gloria a silencios cargados de símbolos, de una saturación poética resuelta en otras actitudes de las que también debiéramos aprender más. Pensar la poesía cubana como un sistema integrador aun de sus vacíos alimentaría mejor las dudas y certezas de un país que no ha querido nunca dejar de verse en esa metáfora de sí que es la poesía. Y en Cuba, pese a todo, la poesía es un

tema de discusión que aún puede reavivarse en los diálogos más insospechados. Una poesía que, como estructura sistémica, ha de mutar y trasmutarse. Una poesía que, desde esa perspectiva, ha de ser reconsiderada desde sus aristas más riesgosas. Que no deje de entenderse a sí misma como imagen intensa de lo que son sus autores, sus lectores. Firmo estas páginas en el verano del 2004, a sesenta años de la fundación de Orígenes, en un país que parece no dispuesto a recordar la celebración, que pareciera temer las dinámicas verbales que mirar con franqueza de nuevo al grupo lezamiano desencadenaría. Lo que Orígenes intentó fue hacerse de un pasado como defensa de su instante, como escudo de un futuro donde la poesía también sería la Nación, una experiencia de trascendentalidad que ningún otro grupo posterior ha acrisolado. A su modo, la profecía fue feliz y ha seguido funcionando. Se cumple en la levedad o tensión con la que vuelve lo poético a ser dialogado, reconsiderado. Se cumplirá mejor cuando, de todo lo vivido como letra perdurable, podamos entender la línea múltiple y única que enlaza autores, temas, muertes, vidas, sueños, catástrofes, sangre y pensamiento. Todo eso está contenido incluso en nuestras peores antologías. Son las esencias que movilizan, locura y lucidez, a la poesía que tenemos, a la Literatura que como autores y lectores, nos hemos permitido. La que nos hemos merecido. La que debiéramos defender un poco más. Por esa poesía, en un país que se recompone de sus propias dudas y certezas regeneradas cada día, me gustaría abrir, entonces, una nueva ronda de absoluta fe.



Luis Contino

Nelson Simón

Libreta de apuntes

Y el perro segregaba, cada día, a las doce en punto, al sonar la campana, su cordón de saliva, o lo que es igual a decir, su rastro de deseo, su porción de primitiva hambre.

Desde la sillita de cerezo pulida, el hombre esperaba la respuesta de su perro. Con la boca pastosa relamía sus labios, humectándolos, apartando con la lengua la ceniza, la sequedad, el abandono que dejaba el invierno.

Nadie lo esperaba y su mano lo sabía cuando garabateaba en su libreta de apuntes, los signos de su perro, las gotas de saliva siempre dejando un rastro en el pasillo, los temblores por minuto que sacudían su mano (igual decir desolación).

Un perro más otro perro no siempre suman compañía. Una soledad más otra soledad, tampoco.

Imagino aquel invierno como este. La misma incertidumbre, el mismo gris que se te viene encima, el mismo hambre–aunque eso sí, con un matiz diferente– viajando del perro al hombre y viceversa, que es una palabra que siempre quise poner en un poema.

Los deseos del hombre y su perro se confunden. Sus ojos y su boca, los delata. La belleza de un cuerpo, un plato de comida o el sencillo tañir de una campana han de empujarlo siempre, irremediablemente, a la aventura.

Son cosas que, aunque antiguas y conocidas, creo importante apuntar mientras gasto mi tiempo con descuido; cosas que sé inevitables para un hombre o un perro.

Imposibles

Ahórcate un momento. Cuelga de uno de esos días
en que el país asfixia.
Cae y deja fluir la leche de tu carne
pasto para el gusano y el absurdo. Permanece.
El sueño no basta. La escritura no libera tu espíritu.
La culpa ha de ser la misma
y a esta hora las vacas pastan sigilosas
en sus jugosos cartones turísticos
bien diseñados, de un verde que deslumbra
y seduce. Para ti la fiebre.
La cabeza que se parte de tanto pensamiento atascado
y tanto animalito fosforescente e imposible
que entra por los ojos.
El mundo ante ti, virtual, ajeno, futurista;
pero aclimátate en la cueva
Donde sueñas aquello que ya soñaron otros hombres.
No alces la mirada. Sé humilde
hasta en el modo en que te tiendes a contemplar el cielo.
Envejece con resignación
ahorrando el oxígeno y los días
que se deslizan bajo tus pies:
«se están vendiendo parcelas en la luna...»
«Dolly tiene otra hermana...»
«El Euro ha unido a Europa...»
«Por la calle Alcalá un millón de homosexuales
demuestran que las aguas de un río
nunca son las mismas...»
Las palabras no alivian. Son la cáscara
atascada en los remolinos del fregadero.
Entramos al milenio y creo oír las mismas voces.
Pedaleo en mi bicicleta *forever* siempre *forever*
azul pastel
y el cielo oxidado sobre sus párpados,
el plátano que abunda
y el sinsonte sin argumentos sobre la madrugada:
maneras de asumir la resignación,
y el sexo cada vez más escaso y necesario,
cada vez más caro un minuto de tierno placer.
Asómate. Sé el gato que imperturbable,
en la ventana,
ve pasar la vida.
Ahórcate un momento. Cuelga de uno de esos días
en que el país asfixia.

Alex Fleites

Sobre la belleza

Es bello
el colibrí
–sus alas
tornasol,
su pequeño
corazón
irradiante–
detenido
en pleno
vuelo

Es bella
la buganvilla
que
sobrevivió
a los escasos
días que duró
el invierno
–invencible
entre las hojas
pardas,
sostenida
apenas
por la rama
que terminará
quebrándose–

El colibrí
ha venido
a libar
precisamente
en esa flor,
a destruir
su precario
equilibrio

¿Será
que la belleza
no puede
dejar de
alimentarse
de sí misma?

Es momento para hablar, de hombre a hombre

Para Orestes Gaulhiac

Los que no creemos en el cielo,
los que ciertas noches de sables cruzados,
mosquetazos detrás de las palmeras
y quejidos de horcones
que malamente sostienen la casa,
pensamos que, después de todo,
no estuvo tan mala la función;
si nos mueve un presagio,
apenas somos asistidos
por tres golpes quedos
en la puerta o la mesa;
y ante la falta de noticias del hijo,
nos asalta el recuerdo
de la pata del conejo que quedó,
desangrándose, en la trampa

Que no creamos en el cielo
de ningún modo quiere decir
que no queramos entrar al cielo,
ese blando lugar donde
está prohibido envejecer,
no mueren los amigos,
no hace falta el pan,
ni hay que perseguir mujeres

Ah, el cielo. Cualquier cielo
Que uno pueda ser, sin más,
pastando nubecitas
Y el vino grueso
no sea alegoría
de la sangre de nadie,
y un dios aguafiestas
no nos mire
por el ojo de la cerradura

Taymy

Caída de la casa

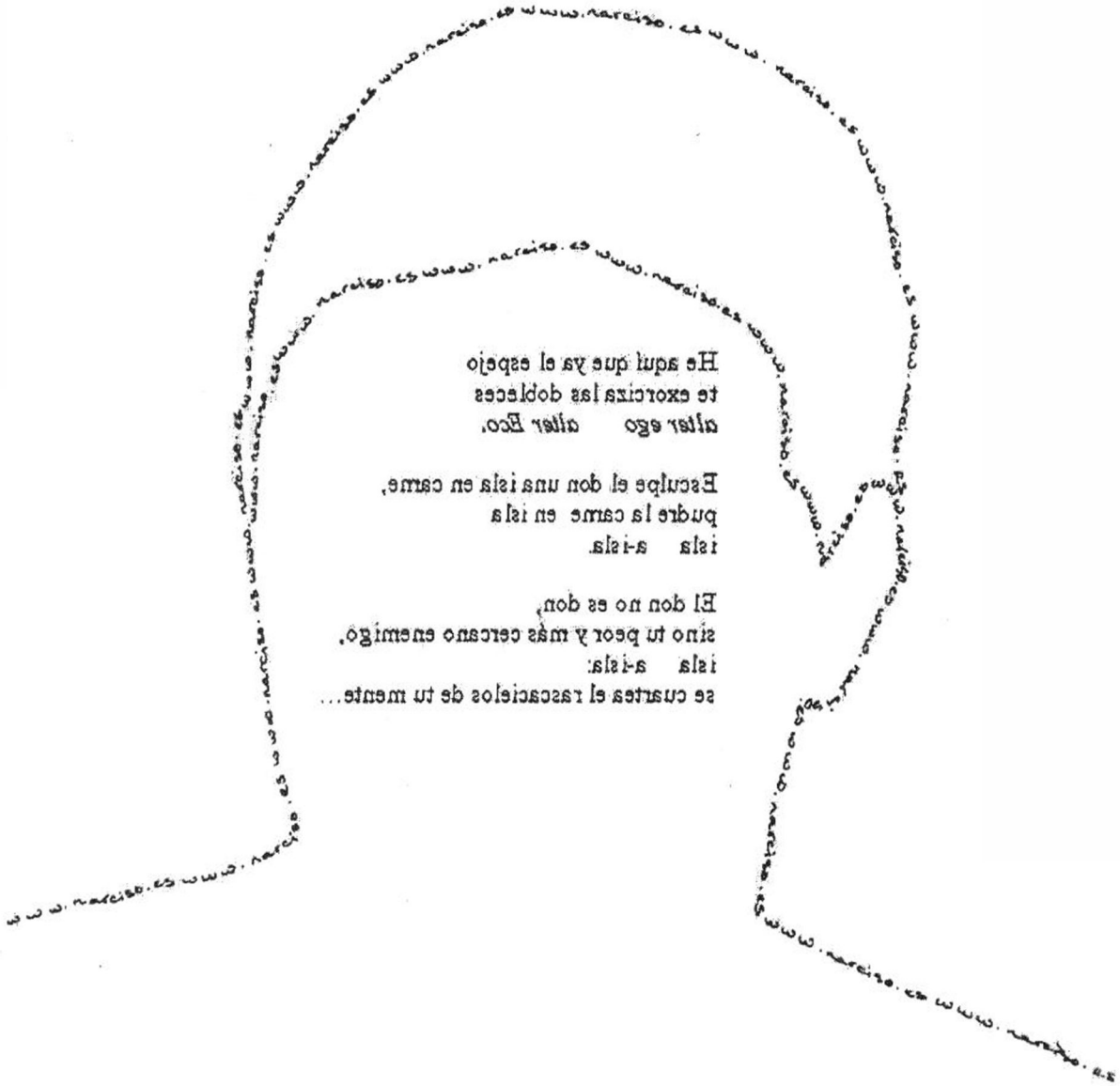
Al techo de la casa
le han salido manchas de humedad
Si se miran bien, dos rosas inconclusas
Aunque también dos rostros,
dos pámpanos marinos
y hasta dos soles negros
sobre nuestro breve cielo
de estar cómodamente acongojados

Mañana alguien, diligente,
va a reparar las lozas
que la lluvia cincela,
y cobrará por ello
un precio intolerable

Nada va a quedar
del presagio de las floraciones
Olvidaremos, por un tiempo,
el inaplazable comienzo del derrumbe

Rafael Álvarez R.

Poema para leerse frente el espejo
o del estancamiento de toda la energía de la libido en el yo



La mano y el espejo
Metapoesía en Octavio Paz

WALFRIDO DORTA

Todo poema se cumple a expensas del poeta.
OCTAVIO PAZ

Tal vez así: que el poema nos diga él mismo en qué consiste y sobre qué reposa su particularidad propia.
HEIDEGGER

I

Resulta difícil que un *teórico* de la poesía –que también sea poeta– no se aventure en su propia creación a (pre)ocuparse de los mecanismos, los dispositivos, el entramado, las categorías del discurso y la práctica poemáticos. Deviene así la obra poética personal en reservorio de las obsesiones que alimentan el discurso teórico, transfiguradas en otro lenguaje, con sus especificidades y convencionalidades que lo determinan y configuran. Se instaura casi siempre un diálogo entre estos dos territorios, más o menos explícito, más o menos sistémico o regularizado.

Es el caso de Octavio Paz. Rastreable es, a todas luces, aquel diálogo que apuntaba. Pero ahora sólo persigo anclarme en un momento del coloquio: aquél que se detenta en la poesía del mexicano, o mejor, en aquella parcela de su obra poética clasificable como metapoesía: «aquellos textos poéticos en los que la reflexión sobre la poesía resulta ser el principio estructurador [...] en los que se tematiza la reflexión sobre la poesía».[1] Quiero acercarme a algunas de sus concepciones acerca de la poesía, en cualquiera de sus momentos constitutivos: ella como noción, el texto mismo, su código, el sujeto autoral, la instancia receptiva, para lo que convertiré enunciados «camuflados» (actuantes bajo las convenciones del discurso poético) en enunciados postulativos (que quieren ser teorizadores). Realizo lo que Sánchez Torre denomina *desplazamiento funcional*: «tendemos a desplazar funcionalmente el metapoema al suponerlo exposición de una concepción de la poesía, y damos validez referencial a esos enunciados».[2] Ello se permite por el propio carácter del metapoema, por su naturaleza tensional, ubicada entre los polos del discurso poético y el teórico.

Divido lo que sigue en apartados que corresponden a poemas específicos, en una pretensión de disección que, aunque no exhaustiva, tiende a lo pormenorizado. No me preocupan posibles irregularidades de extensión entre las lecturas, ni recurrencias de ideas. Unas y otras nacen de la morfología y la geografía de cada poema: hay entre éstas y aquéllas un vínculo prefijado, sospechosamente (casi) uniforme.

II

1. Primer objeto: la «Palabra» (p. 31 y 32)[3]

Entidad dual, engañosa, fragmento paradojal que tiende a lo contradictorio. Pretende ser un testaferro de las cosas, pero acaba siendo una aproximación a medias, un sembradero de equívocos.

Cuerpo que incita, que propicia lo lúdicro.

Entre el sujeto-que-escribe y la palabra se establece un contrato signado por la fugacidad, vínculo de naturaleza irreductible. Él se pliega a esta prontitud.

La palabra que se fija en la letra se despersonaliza; crece la distancia entre el mundo interior personal y la frialdad de la tipografía, la neutralidad de los caracteres. De lo acuoso al témpano. Aún así, una cierta geología sentimental recorre por debajo a la palabra; recovecos y trasfondos íntimos esconde: «Palabra ya sin mí, pero de mí [...] sabrosa sal, diamante congelado/ de mi lágrima oscura.»

2. («Delicia», p. 32 y 33).

La creación poética (la Creación) puede contener (nacer de) dos fuentes encontradas (o fundidas, hasta casi no

ser reconocibles): el placer y la agonía. Aquí se privilegia el primero, se tematiza el regodeo positivo, la confluencia de bienestares.

Distinción del momento poemático: Su surgimiento se liga a lo azaroso; ninguna regulación determina la aparición del poema, que vibra discontinuamente, «se [impone] al sujeto de forma arbitraria, mediante el concurso de circunstancias propiciatorias: [...] [iluminación contingente] a una variedad de condiciones de producción».[4] Reina lo súbito. Lo poético acontece, «[brota] entre los ávidos minutos».

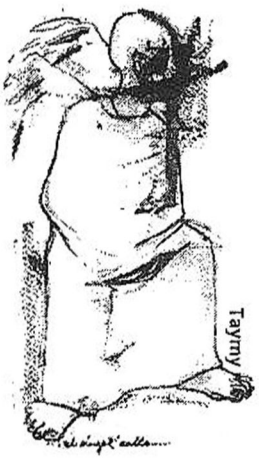
Derrumbe de las cronologías, de los límites temporales. El poema suspende la sucesión, la linealidad: «El presidio del tiempo se deshace».

La poesía se constituye en una continua errancia entre la fijeza y la movilidad. El desplazamiento de lo externo, su devenir, y el ofuscamiento inevitable de querer detenerlo mediante signos. Se construye el Museo del Lenguaje con alfileres clavando, justo en el centro, a insectos constitutivamente itinerantes.

Se opera en el poema una transfiguración, una conversión. El mundo cósico se redimensiona, entra a vivir en un estado de desajuste (desasimiento) temporal, de pérdida de relieves. «La palabra [poetizada] que nombra al mundo no opera una simple nominación sino que es la manifestación efectiva del ser de ese mundo.»[5] O se aleja; se sienten lo poético (manifestación) y la Poesía (esencia) como desterrados de lo alcanzable (discurso de la nostalgia que vagabundea por casi todo sistema poético;[6] el Dorado se fuga, la tierra prometida se vuelve oasis); se sumergen en lo subterráneo, lo por debajo de, lo no mostrado; labor arqueológica –de excavación– es la del poeta: erguir esos restos, levantarlos por sobre. Hacer patente lo oculto; detentar la presencia en lo que, ya sobresaliente, se muestra disperso y fragmentado (¿ausente?).

3. La arquitectura de azogue («Arcos», p. 35, 36; «La escritura», p. 66)

«La actividad literaria produce identidad en su doble vertiente pragmática –el 'texto escribe al que está escribiendo' o 'al que está leyendo'».[7] La escritura va dibujando un mapa entrelazado: un Espejo. La especularidad permite el auto(re)conocimiento, el encuentro raigal con la proyección del sujeto. «El hombre se muestra en su decir y lo que el discurso le devuelve es su propia imagen: un objeto que se visualiza como totalidad e inmediatez».[8]



La escritura hiere lo fluyente, inmoviliza lo sucesivo: tatuaje de signos en un cuerpo proteico, corte que hace nacer un espacio de lenguaje entre dos flujos: «raya en el agua».

La escritura como relato autoformativo: el-sujeto-que-se-escribe inicia un viaje, un aprendizaje. Una isla aquí. Otro islote cerca, para ser vencidos, colonizados. Selva de lenguaje (para descortezar), que se sabe decorado, escenario, tramoya, aunque arme y desarme lo de fuera, lo recomponga a su gusto. «acto que se refiere a sí mismo, autonomía de los signos en intercambio».[9] Ruina circular: «río feliz que enlaza y desenlaza/ un momento de sol entre dos álamos,/ en la pulida piedra se demora,/ y se desprende de sí mismo y sigue,/ río abajo, al encuentro de sí mismo».

Las preguntas: ¿el sujeto de la escritura es uno mismo?, ¿o el mediúmnico, trasvasado, filtro entre la hoja y otro sujeto?

Apuesta por el círculo, otra vez: el recorrido llega a su punto de partida, al sujeto iniciático, al sin-disfraz. La finalidad de lo escritural: el autotelismo.

4. («La poesía», p. 89-92)

Cierto discurso bélico planea sobre la metapoesía de Paz. La lucha viene a inscribirse entonces en la práctica: la escritura, un sucumbir ante el ataque de la poesía; el que escribe, un soldado solitario, desarmado; la hoja, el rincón de la batalla.

Al final, vienen a encontrarse en la imagen los contrarios, los pares dicotómicos (religación de la cualidad paradojal de la escritura: la quietud y el movimiento). «La imagen [...] abarca el total de los significados actuantes, la identidad y la diferencia. Busca un cuerpo susceptible de unir la contradicción sin anular las partes encontradas. [...] Une realidades opuestas y alejadas [...] choque emotivo provocado por los desplazamientos y fusiones inhabituales».[10]

Se ratifica el contrato entrevisto antes entre sujeto y poesía: el uno es garante de la otra, reciprocidad que remite a la voz mediúmnica y a la finalidad de la existencia del primero –traducir las «secretas sílabas», otorgarle estatuto ontológico a la segunda, mediante la palabra.

5. Posiciones («El sitiado», p. 203)

Sujeto entre dos territorios el sujeto: el éxtasis de la «realidad», su redundancia, la superpoblación del mundo con sus elementos, sus parcelas, su densidad de representaciones momentáneas e imperecederas (la selva, la naturaleza multiplicada y multiplicante), y el despliegue del silencio, la inmensa hoja (el desierto nevado, infértil, que guarda posibilidades de fecundación subterráneas, por debajo del témpano).

Variante del discurso bélico: el de la conquista: el escritor vence icebergs y se apodera de un terreno «por

poblar» (habita el silencio con lenguaje, el espacio en blanco con tipografías).

6. Para una tipología resumida. Retorno de los tópicos (en «Trabajos del poeta», p. 147-158)

I-[11] El poeta como guerrero; la lucha se presenta. La batalla se libra una vez más contra el silencio. De antemano se calibra el peso de la (casi) derrota, su sustancia: las armas ostentan sus opacidades: la palabra incompleta, rala, insuficiente. El locus discursivo de la cortedad del decir, la necesidad de la paráfrasis frente a «la imperiosa necesidad de/ designar lo real»,[12] que contiene en sí mismo una tensión: «La experiencia de lo indecible sólo puede ser dicha como tal en el lenguaje»[13] (antes de optar por lo que se ha rechazado: el silencio).

II- La palabra no puede desplazar «la presencia inmediata del mundo [...] calla como última manera de ser fiel a la realidad [...] El silencio se despliega en testigo de la plena presencia de las cosas y se resuelve en contemplación de esa presencia».[14]

V- Reconocimiento, por tangencialidad, del poeta como artífice del lenguaje; de los procedimientos lúdicros que comporta su hacer: la mixtura, la recombinación de significantes, la instauración de la polivalencia, la oblicuidad. (En IX hay visos de sadismo: el gozo por la disección lleva a proyectar ciertas pulsiones sobre la escritura).

Primer homenaje: la poesía como renovación inacabable del lenguaje, su cifra en el experimento verbal (Huidobro, Vallejo...).

VII- La escritura guarda nexos con la flagelación. El que escribe es sujeto del dolor. Sus signos sobrenadan en una corriente que fluye y se alimenta de lo agónico. Lo incompleto ya no es sólo el significante: el apéndice que lo produce también resulta mutilado (he aquí otro flujo).

X- El poeta y su palabra son la rebeldía incesante. Su misión sobre el mundo: la búsqueda de un lenguaje-para-revolucionarlo; del Logos con poder de transformación definitiva. La palabra contra lo institucional, los espacios de poder y densificación de las regularidades y arbitrariedades, los sitios de reclusión. Aplauso a la Utopía: el lenguaje remueve el orden de lo físico-externo.

Homenaje segundo: la poesía social, la barricada hecha de panfleto y manifiesto (Maiakovski, Paul Eluard).

XIII- Relato del Poeta-Dios, manipulador de universos creados a su antojo, polarizado entre la Destrucción y la Construcción. Ahora es la soberbia por detentar este poder. «De cada gota del sudor de mi frente hice nacer astros, que os dejo la tarea de bautizar como a botellas de vino.»[15]

XV- De la abundancia del lenguaje (V) a su extenuación. De la efusividad a la agonía. El logos deja de alimentar mundos. El poeta (sujeto hablante) siente el peso del no-poder-decir. Reconcentración del silencio: «Es un silencio que trasciende la palabra, pero que emerge de ella misma. No es una negación de las palabras, sino la realización más honda de sus posibilidades expresivas [...] genera su palabra más poderosa del agotamiento de la palabra».[16] El Demiurgo agoniza, se vuelve responsable,

temeroso. «Altazor, ¿por qué perdiste tu primera serenidad?»[17]

XVI- Retorno de la experiencia paradojal de la escritura (agón/placer): vía de acceso a, puente hacia, camino-que-conduce. La poesía recupera el Logos iniciático: «tú, mi grito [...] herida resonante y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella»—«Greimas coloca el lenguaje poético en el afán del 'grito original'».[18]

[1] Leopoldo Sánchez Torre: *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo xx*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Dpto. de Filología Española, 1993, p. 85.
[2] Ibidem, p. 139.
[3] Las páginas entre paréntesis remiten a Octavio Paz: *Libertad bajo palabra. Obra poética (1935-1957)*, México, F.C.E., 2da. ed., 1985.
[4] Javier González: *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, Madrid, F.C.E., 1990, p. 183.
[5] Ibidem, p. 152.
[6] «¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos [...] está orientado hacia la nostalgia. Complejo de la Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon souvage» (Julio Cortázar: *Rayuela*, La Habana, Casa de las Américas, 1968, p. 446).
[7] María de los Ángeles Rodríguez Fontela: *Poética de la novela de autoformación*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1996, p. 40.
[8] Javier González, ob. cit., p. 154.
[9] Ibidem, p. 155.
[10] Antonio Domínguez Rey: *El signo poético*, Madrid, Playor, 1987, p. 149.
[11] Estos apartados corresponden a las partes en que se divide el poema. Como se verá, se obvian algunas.
[12] Pere Gimferrer, citado en Leopoldo Sánchez Torre, ob. cit., p. 132.
[13] José Ángel Valente, citado en Ibidem.
[14] Javier González, ob. cit., p. 159.
[15] Vicente Huidobro: *Poesías*. La Habana, Casa de las Américas, 1968, p. 19.
[16] Jaime Alazraki, citado en Javier González, ob. cit., p. 159 y 160.
[17] Vicente Huidobro, ob. cit., p. 22.
[18] Antonio Domínguez Rey, ob. cit., p. 144.

Michel Trujillo

Frente a una heladería en Times Square

«Must you shave your own hair so many times?»,
En un rótulo enorme, con un calvo optimista
Y una nueva navaja, vuelves útil tu ojo:
¡mírale, te sonríe!
Más pasos,
Más zapatos,
O más años, o vidas, un luminico advierte,
«Times Square is where you're standing'»

Es raro, comenzaste hace mucho
a verte en un letrero de una sola bombilla,
(Fue, claro, en otro mundo)
Tuviste que rodearle para ganar el punto
Exacto de la luz, y revelada
Hubo así la verdad: «un sabor: menta-fresa»,
Y lo demás tachado.
Entraste aunque sabías
Que arder iba en tu boca, estropeada, por llagas
Que un asqueroso vino de mística factura
Te vendiera. El vino que tú tomas.
No hacía frío. Bebiste
Muy apurado
La derretida baba
Y era cierto, dolía.
Pensabas, *Sabor Único, Maldito*
Sabor Único.

Ice cream shop,
many flavours: Vanilla, Dust, Oblivion,
Chocolate, Time, Strawberry,
Y aquí entrarás escéptico,
Nihilista rotundo, de encontrar lo que buscas.
Te tocas la cabeza.
¿Esto es la libertad, perder el pelo?

En cristal de vidriera te ha susurrado Dios
Sobre el Infierno.

Obligación del cuerpo

«Si dijeron aquello y tu cabeza alzaste,
Ahora corresponde.»

Esa es una voz mucha, engordada,
De otro borde de calle, ¿pero es tuya?

Ay, esclavo de rastros,
Al vientre te regresas para armar la cadena,
Pero donde te guardas no resiste más partos.
Y tú mientes y dices
Que esperas a tu esposo,
Y enseñas un tapiz incorregible
Que te ordenarán seguro destejer.

Redespiertes entonces cuando sepas
Que el hijo de Laertes está muerto;
Que tú has sido encargado de cortarte la lengua
Para dar de comer a los saciados
Los mismos que la ven
Apestando en la calle,
Como si nunca pudiera esa carne extinguirse.
También que eres el hilo
Y las agujas,
Y a la par el tejido: el enredado punto.

Acuéstate en el cuenco de ese mundo,
Porque su ardid ya viste,
Porque un color entró por esos ojos,
Y más de un sabor por tu garganta, *¡paga!*

Ni aunque guardes el cráneo en el abismo
Dejarás de escuchar: *«¡Ea, cuerpo, ¿qué esperas?,*
Da todo lo que tienes!»

De nada va a servirte declarar tu pobreza.

Empaque y ceremonia: burgueses en el cine de Tomás G. Alea

Astrid Santana Fernández de Castro

El cine cubano que se produce después de 1960 ha repasado las tensiones sociales con herético denuedo.[1] Desde sus inicios incorpora tramas que hurgan en la más vasta «realidad» y en los diversos conflictos que la integran. En este contexto la *marginación* –de género, de raza, de hábitos, de clase– es reclamada como un tema favorecido. Aunque no siempre reconozcamos una voluntad explícita de interpretar las anécdotas, los personajes o conflictos en términos de inclusión y exclusión, es esta una perspectiva, por otra parte, susceptible de ser empleada en muchos de los casos.

En principio, y a través del filtro inversor del proyecto revolucionario, se instala en los trazados culturales la disposición de verificar la existencia de ciertas minorías: la mujer, el negro, el obrero, el campesino, algunas franjas de la religiosidad popular.[2] Sin duda alguna, la mirada de nuestro cine en la década libertaria del sesenta desestabiliza paradigmas enquistados y desencadena una tradición creadora que atiende a las problemáticas vitales de aquellos grupos humanos mal representados en épocas anteriores. Mas toda idealidad de configuración nacional genera nuevas formas de subalternidad. Diferentes hegemonías convierten a los *otros* divergentes en *otros* excluidos, bien por prejuicios históricos o porque los intereses de aquellos que son relegados atentan contra la estabilidad del nuevo orden de poder. Bajo la impronta renovadora de la Revolución se concibe para el sujeto un sistema de valores modélicos que estrecha la posibilidad de identificar por sus diversas formas al *ser* cubano. Aun cuando se legitiman múltiples variantes culturales antes acalladas, sobre todo de carácter popular; cuando la *gran masa* y sus escenas épicas son centro de atención para creadores e ideólogos; se connotan negativamente otros modos de vida que también conforman la nación. Se encumbra la figura del sujeto de la revolución: el obrero, el campesino, el guerrillero, el intelectual comprometido y, consecuentemente, se excluye la noción del individualismo burgués, de su afán por reproducir modos de vida foráneos, de sus intereses pecuniarios y sus empresas lucrativas. Asimismo, otras formas impropias para el cubano de la nueva era son el afeminamiento, el ocio, la extravagancia; opuestos a la virilidad, el afán de trabajar para beneficio colectivo y la sencillez rayana en la pureza.

Juan Carlos

Quizás la filmografía de Tomás Gutiérrez Alea sea una de las que más se acerquen al fenómeno de la otredad. Su cine versa sobre distintas facetas de la segregación. Esboza la cultura del negro y su ilegitimidad frente a la cultura del blanco en *La última cena*. Cuando saca a la luz las tensiones fundacionales de la isla en *Una pelea cubana contra los demonios*, relata la lucha entre el poder centralizado de la Iglesia y los «infectos» contrabandistas, que pululaban al margen de la ley. También hace uso del tema de la mujer discriminada en *Hasta cierto punto* y, a la altura del año 1993, con *Fresa y chocolate*, propone la problemática del sujeto homosexual, sin apocamiento, entregándole un papel protagónico. El cineasta incluso orienta su mirada sobre grupos tan insólitos como

la clase burguesa que adquiere visos marginales, dado el cambio revolucionario y su reubicación o cambio de estatus. En el cine de Alea los individuos burgueses, renuentes a integrarse en el proceso revolucionario que había cobrado magnitud colectiva, conciben sentimientos de frustración e inadaptabilidad. Sus códigos vitales se han visto perdidos, son excluidos del nuevo proyecto macro social que se instaura paulatinamente en la década del sesenta, y la incomprensión del reciente estado de cosas los lleva al ridículo (*Las doce sillas*, 1962), a la diatriba existencial (*Memorias del subdesarrollo*, 1968) o al absurdo (*Los sobrevivientes*, 1978).

En *Las doce sillas* los índices de desplazamiento orquestan toda una línea temática. De un puesto preeminente pasa Hipólito Garrigó a tener sólo la imagen de un hombre notable, pues se ha convertido en un desposeído de la noche a la mañana. Ya no *es* sino *parece* un individuo con potestades, y en la medida en que su pérdida se hace patente, se deteriora también esa imagen, como un recordatorio especular de su nueva posición en el engranaje social. Hipólito muestra el empaque propio de su clase al iniciarse la película y al final lo vemos con las ropas sucias y raídas, la piel ajada, la barba crecida, verdadero modelo de degeneración. No en balde se desmoronan imagen y sujeto, si el señor Garrigó abandona sus holgadas costumbres para echarse al camino, a la aventura, en busca de la buena fortuna de dar con unos diamantes plantados en el cojín de una silla inglesa. Nada más ridículo para un burgués que no conoce los rigores del trabajo físico; sin embargo, nada más necesario para mantener sus ventajas económicas. Y a través de esa paradoja avanza el personaje, entre trompicones y delirios, apabullado por la extrañeza de su propia realidad.

Quizás la filmografía de Tomás Gutiérrez Alea sea una de las que más se acerquen al fenómeno de la otredad. Su cine versa sobre distintas facetas de la segregación

La persecución de las sillas hace que las locaciones exteriores tengan mayor peso en la narración de la historia; el espacio público es la escena principal de la búsqueda, justo donde Hipólito ha perdido representatividad y donde, incluso, se siente vulnerable. Allí se encuentra constantemente con la autoridad colectivizada de milicianos y obreros; circunstancia que utiliza su compañero de peripecias para imponérsele: «alguien podría reconocerlo [...] podrían comenzar las averiguaciones». La frase es para el señor Garrigó tanto más sobrecogedora por su ambigüedad, pues aunque él se dice «dentro de la ley», lo único que tiene por seguro es que ha dejado de pertenecer al tipo de personas que son miradas con confianza: las de manos curtidas.

Es en el espacio privado donde los burgueses pueden reunirse y conspirar en torno a sus intereses, aun con conciencia de hacer algo ilegítimo o, lo que mucho se le parece, con conciencia de marginalidad clasista. Los muros bloquean el paso a la vorágine exterior y esta circunstancia, que se repite en *Memorias del subdesarrollo*, llega a radicalizarse en *Los sobrevivientes*, cuando es utilizada por Titón para acusar los tonos absurdos de su comedia satírica. La mutualidad del rechazo entre unos y otros, entre los agentes de la sociedad capitalizada del *antes* y los agentes de la sociedad colectivizada del *después*, que produce el ostracismo de los primeros ante la improcedencia de sus demandas, es un indicio del estado de no-permisividad en el que comienza a vivir el burgués después del triunfo revolucionario.

En *Las doce sillas*, las barreras que Hipólito Garrigó se siente imposibilitado de traspasar lo llevan a buscar apoyo en Oscar, un pícaro cuya procedencia más o menos simple le permite mimetizarse con la *clase trabajadora*. Toda relación entre estos dos personajes está asechada por la calidad de excluido del señor Garrigó. La inversión de los roles entre el dueño y la servidumbre da lugar a una nueva relación de poder, entre el pueblo trabajador y el expropietario ocioso que no «dobla el lomo» ni «suda el pan» que se come. En su primer encuentro Oscar riega las plantas y moja a Hipólito, que a su vez exige un poco de cuidado. «Yo soy un obrero y estoy trabajando» es el argumento irrebatible esgrimido por el pícaro que, buen manipulador del discurso, elige el apropiado para cada situación. Si bien Oscar no se corresponde con el *modelo* de hombre trabajador, de proba sencillez, que preconiza como clase dirigente la ideología revolucionaria; si bien sus expectativas siguen puestas en el fácil enriquecimiento y en la conveniente alternancia de principios; a su debido tiempo, destruye las esperanzas del señor Garrigó con una frase lapidaria: «usted no va a ir a Nueva York, a usted lo entierran aquí; y lo que es peor, nadie va a ir a su entierro, nadie en toda Cuba va a saber que usted se murió». Nada pierde el que nada tiene, parece decir con la sonrisa que le dirige a su antiguo señor y con ella se erige, a pesar de sus pilladas, junto al grupo que no necesita del pasado sino para deshacerlo a su favor.

Por si fuera poco, las situaciones humorísticas son principalmente generadas por la exclusión. De la realidad extracinemática proviene la noción del *siquitrillado* o sujeto dado al buen vivir al que la Revolución le

«rompe la siquitrilla» y obliga a reconvertir sus hábitos. Como elefante en una cristalería se despierta a la luz de un país completamente cambiado y sus escrúpulos ante el arbitrio del poder popular –que para él representa la barbarie– son motivo de simpáticas torpezas y contrariedades. Garrigó se ve obligado por la fuerza de la conveniencia a actitudes *proletarias* que, según se ve, son desconocidas para él: dona sangre, corta caña, sube a un camión donde viajan hombres y mujeres encimados que cantan la marcha insurreccional del Movimiento 26 de Julio. Uno de sus *compañeros* en el corte de caña le brinda agua en un cucharón común para todos; Hipólito al verlo disimula su sed y rehúsa beber. «Yo estoy obligado con esta revolución por tres veces –le dice el otro– por cubano, por negro y por socialista». Hipólito asiente a medias con la cabeza, pues después de haber sido cubano blanco y capitalista no puede sentirse menos que agraviado con semejante afirmación. No sólo la acción sino también el verbo, conforman un medio agreste para la supervivencia del personaje. El silencio es la mejor divisa de Garrigó en un ámbito lingüístico que se ha crispado, con absoluto gobierno, en contra de los valores burgueses.

Podría aventurarme a decir que en *Las doce sillas* ya aparece el germen de meditaciones maduradas luego en el cine de Gutiérrez Alea, en torno a la posición turbadora, divergente, de aquel tipo de cubano que nada tuvo que ver con la transformación revolucionaria. La película es, a todas luces, un precedente en la elaboración de este nuevo *ángel caído*; simulador, ajeno, impropio, dispuesto a la mesa para que hagamos mofa de su deposición. Dieciséis años después, el director retoma la caracterización de un grupo de personajes de la misma estirpe con *Los sobrevivientes*; una sátira sobre la actitud de la alta burguesía que se enfrentaba al cambio político en la Cuba de 1959. Quizás la más clara noción de margen, adjudicada al burgués, es la que encontramos en esta película, donde el aislamiento llega a expresarse materialmente. El límite es físico, real, reclusorio del espacio y la capacidad de movimiento de los personajes, metáfora narrativa y visual de la liquidación de un modo de vida.

Esta vez todos los signos están dispuestos para relatar el repliegue de una familia de la alta burguesía detrás de sus verjas, hasta donde la ideología revolucionaria no debe alcanzar. Necesitan «evitar la contaminación» a toda costa, como dice don Sebastián Orozco, el cabeza de familia, y protegerse de la *vulgaridad* que ha sido suscitada por la efervescencia jubilosa de las clases bajas. A la imposibilidad de integrarse con sus prebendas al renovado diseño sociopolítico del país, se une la súbita perplejidad de haber sido destronados que encarna en la negación del presente como momento histórico perdurable. La familia Orozco recuerda con nostalgia el pasado y cifra en la continuidad de la memoria las esperanzas de recobrar su paraíso perdido. Para fijar la (intra)historia de los Orozco, Manuel insiste en hacer la crónica de los acontecimientos familiares y de hecho la hace, sin que falte la descripción edulcorada, típica de la crónica social, aun cuando no existe tal sociedad para compartirla ni público para corroborarla. Desde luego vuelve a aparecer la separación entre los estereotipos de clase, ahora más que nunca estereotipos políticos: acercarse al pensamiento comunista es una herejía y cuando Julio Orozco declara que «cada uno de los diez mandamientos es un grillete» su cuñado Vicente le responde, para hacerlo entrar en razón, «hablas igual que esa gente de allá afuera». El párroco que los visita asevera que «cada año de revolución no baja por lo menos de mil de purgatorio», y esta equivalencia entre asuntos terrenos y divinos se convertirá en penitencia real para los miembros de la familia Orozco, condenados a la espera de su depauperación.

Nuevamente es el espacio privado el único dominio del burgués, el último reducto para conservar sus ceremonias. Y es la ceremonia burguesa, la actividad que se construye como ejemplo de civilidad, el motivo recurrente al que se aferran los personajes de la película para no diluirse en la nada. Aunque el viaje de bodas de Fina Orozco y Vicente Cuervo se realice alrededor del jardín; aunque con toda pompa fúnebre se lleve a cabo la sepultura de la excreta, donde supuestamente quedan cenizas de Doña Cristina Álvarez, «viuda ilustre del general de la guerra de independencia Don Avelino Orozco», los personajes no descuidan su donaire ni dejan que esos pequeños inconvenientes frenen sus costumbres. La tradición ceremonial asegura la perpetuidad de su modo de vida y es la garantía de distinción que no posee la *masa*; tanto es así que desde la percepción de la nueva clase dominante, como ya se observaba, la ceremonia no es más que un pedante lucimiento de poder: oportunidad para *hacerse servir*, ocasión para exhibir sus oropeles o su *alta* cultura. La Revolución, mientras tanto, no necesita conservar las tradicionales ceremonias de las clases apoderadas, pues ha fundado un tiempo de agitación espontánea, de cánticos elevados a la reivindicación de la pobreza: «viva el harapo señor, y la mesa sin mantel, viva el que huela a callejuela, a palabrota y taller».[3]

A medida que los Orozco pierden el empaque –o el *empaquetado*–, debido a la falta de comunicación con el exterior y de suministros, se afianza la ceremonia como signo de dignidad. «Comportémonos como si estuvieran los alimentos» dice el tío Pascual cuando no les queda qué comer, y así sugiere la conservación de la actitud, aun del simulacro, como argumento de la virtud. Sin embargo, empaque y ceremonia han de asegurarse mutuamente y esto ocurre cuando existe para sus portadores verdadera representatividad de clase; cuando los burgueses, como grupo, ponen en juego sus códigos dentro de la escena social. En *Los sobrevivientes*, con el desarrollo del filme, la ceremonia se opone al ambiente y a los personajes deteriorados, convirtiéndose en parodia macabra de sí misma. No podría ser de otra manera, los Orozco han perdido su partida final y las tertulias, la cena a la mesa, el archivo histórico familiar, no son más que actitudes vacuas y ridículas en un entorno destruido, más arqueológico que vital. «A lo mejor estamos muertos y no lo sabemos», dice la madre sin obtener contestación certera de los otros personajes;

pues la posible respuesta la tiene el receptor, enterado de la interdicción a la que se ha sometido el estatus burgués y su consecuente desaparición oficial.

Memorias del subdesarrollo, aunque anterior en el tiempo, representa a este tipo de personajes no sólo desde la sátira sino a través del escrutinio de su individualidad. La película articula el *modus vivendi* de la burguesía en dos dimensiones: la del sujeto vulgar e irreflexivo que traduce el poder económico en exhibicionismo y maneras impostadas –he ahí a Laura y a Pablo–; y la del sujeto que con miras intelectuales –en este caso el protagonista– se siente en conflicto ante un proceso que, si bien se inscribe en la tradición de la vanguardia política, aquella que barre con el conservadurismo ignorante, amenaza con suprimir todo privilegio individual en pos de las exigencias populares.

Sergio también se distingue por el descentramiento; es el año 1962 y el personaje reflexiona sobre las transformaciones que vive el país desde la pasmosa distancia. Como en la novela homónima de Edmundo Desnoes que sirve de *pretexto* al filme, su tono es irónico porque intelectualiza la descripción de los acontecimientos, convierte en verbo provocador el movimiento histórico y juega con la *cubanidad* que explica; sin embargo, su estrategia discursiva no lo hace un individuo legitimado dentro de la realidad física: justamente el personaje se valida a sí mismo mediante la virtualidad del lenguaje porque no puede hacerlo con su comportamiento dentro de las nuevas circunstancias. «Ahora todo es el pueblo. Seguro que antes yo hubiera sido el tipo respetable y ellos los desgraciados culpables», piensa Sergio en el juicio donde se le acusa de haber seducido y violentado a Elena; acosado por la familia de la muchacha, en buena medida, por su naturaleza de burgués europeizado.

Alea concebía a Sergio inscrito en una dualidad permanente:

> El personaje de la novela y el filme se mueve dentro de estas alternativas: el individuo frente a la revolución; la civilización frente al subdesarrollo; la casa, el refugio, frente a la calle, el exterior; el pasado (otro refugio) frente al presente (lo incierto). Y no puede dejar de identificarse con el primer término de cada una de estas confrontaciones.[4]

Sergio constituye el epicentro dramático, el ánimo intimista que se aísla de los *otros*, públicos y reverberantes. Visualmente, se introduce una dicotomía que enfrenta a este sujeto individual a la *masa* y su *tempo* raudo, por momentos febril. La contraposición es explícita cuando el personaje baja del automóvil y camina en sentido contrario a la multitud, de donde emerge una consigna cantada «somos socialistas palante y palante, y al que no le guste que aguante y que aguante». Sergio es un diletante, implícitamente hamletiano, que no acata la acción pues la acción pertenece a la colectividad épica que excluye sus intereses individuales. Conviene recordar el fragmento de humor gráfico sustraído del periódico que el personaje hojea: en él aparece un sujeto al que la interrogante, o la duda, le crece tanto sobre la cabeza que termina aplastándolo. Al final, el protagonista irresoluto transcurre con agonía silenciosa entre sus paredes, durante la Crisis de octubre; mientras, los otros se preparan como artífices de la guerra, acompañados por atronadores sonidos de vehículos y armamento, para, en cualquier caso, decidir su futuro. No es casual que Elena le pregunte sobre su definición política –*gusano* o revolucionario–, que él a su vez la interpele «¿tú qué crees?» y que ella finalmente le responda con adolescente perversidad: «nada, no eres nada». De hecho, Sergio no ha tomado partido por una u otra posición radical; pero esta no es la expresión más inquietante de su nulidad, sino saberse desconocido e inoperante, *extinguido* del contexto en que se mueve.

Sergio no se reconoce en su propia ascendencia, su orientación especulativa lo distingue del pedestre pavoneo de la burguesía cubana; pero el personaje no deja por esto de pertenecer a un prototipo de clase, en un momento de ruptura donde se genera, ante todo, la bipolaridad entre el compromiso y el disentimiento. Vive de la renta que le ha dejado la expropiación de un negocio privado y esta condición lo estigmatiza como un individuo de costumbres *parásitas*, sospechoso de obstaculizar la igualdad de derechos y deberes que pretende implantar la nueva distribución social. Si algo emparienta a Sergio con la burguesía es que no se puede identificar con la clase trabajadora, la clase cuyos atributos son ahora privilegiados.

En la novela de Edmundo Desnoes que precede al filme, ya quedan representados los dos grupos humanos que por razones históricas se oponen: los burgueses de un lado y, del otro, las personas de origen más humilde, los redimidos por la Revolución, aquellos que, aun siendo disímiles, se agrupan bajo la noción de *pueblo*. La voz narrativa en primera persona describe a ambos grupos con mordacidad y los enfrenta tácitamente. Los rasgos del pueblo vienen dados por la precariedad que los homogeniza: «se ve que nunca han tenido nada bueno. Todas las mujeres parecen criadas y todos los hombres obreros».[5] Los burgueses, por el contrario, se caracterizan por la presunción: «en la burguesía cubana daba lástima ver esas mujeres llenas de joyas, parecían las queridas de algún comerciante judío de la calle Delancey en Nueva York».[6]

La película insiste en esta pareja de opuestos desde el inicio. Después de la muchedumbre que baila, los unos irrumpiendo en los espacios de los otros, ganados por la excitación corporal; aparece la otra aglomeración, la de los hombres y mujeres cívicos que abandonan el país. Laura lleva pieles en el trópico pues, tal como los europeos en su conquista del Nuevo Mundo vestían con las ropas imperiales para distinguirse de los nativos por razones de civilidad, la burguesía adopta las modas extranjeras como rótulo exterior de clase. Esa música inicial que llama la atención por su ritmo enardecido y la repetición de la letra, es poco menos que orgiástica y procura ser bailada de la misma manera. Más adelante aparece el baile de la burguesía: danzas construidas y coreografiadas que ostentan el privilegio de la racionalidad y el buen gusto,

fundadas en el cultivado oficio del *parecer*. A propósito escribía Desnoes que «Sergio es el producto, aunque lo negara, del mismo mundo que produjo a Batista y a las ridículas fiestas de una burguesía ignorante y grosera».[7] Con ello comprobamos que el exhibicionismo burgués, de sus galas y abalorios, es estigmatizado como burda fanfarronería en oposición a la naturalidad del hombre simple. Más adelante continúa Desnoes: «Casi podría decir que Titón ha comprendido mejor que yo el conflicto esencial de la novela: la lucha entre lo mejor que puede producir el estilo de vida burgués –educación, viajes, dinero– y una revolución auténtica».[8] Tal autenticidad parece radicar en el comprometimiento con la transformación raigal de la realidad, «con los humildes y para los humildes», también *sin* los pudientes y *contra* los pudientes; y que, por supuesto, el orden burgués no está dispuesto a aceptar:

> Titón logra explicarlo en imágenes, en situaciones cinematográficas concretas. La clave del personaje está en que no asume su compromiso histórico: rechaza el subdesarrollo pero es incapaz de afrontar los riesgos necesarios para superarlo. El mundo del personaje está cerrado; la revolución, sin embargo, se abre para todos.[9]

La última observación de Desnoes alude a la representación tópica de esos dos polos sociales que, significativamente, aparecen en las películas que *reproducen* los primeros años de la década del sesenta. La Revolución con las plazas y las calles como emblemas de participación y apertura; y el individuo que rehúsa unirse al resto, razón por la cual se confina a dominios mínimos. Desireé Díaz lo ha descrito de la siguiente manera:

> La división dentro-fuera, sobre la que se articula todo el discurso social de la Revolución en torno a la emigración, queda reflejada entonces –de manera alterna– en el dentro-fuera de la geografía de Sergio. *Memorias*... Invierte estas nociones tradicionales y entonces el dentro –en el apartamento del personaje– no es la inclusión sino la exclusión, en este caso la autoexclusión, el autoaislamiento; y fuera es la Revolución que se expande al ritmo de los vientos, al aire libre.[10]

Para acusar la diferencia entre la intimidad burguesa y el exterior, el filme se da a comprobar los signos visuales, también verbales, que definen los espacios entre los cuales se mueve Sergio. El interior del apartamento se nos muestra pausadamente, para que constatemos un lujo armonioso, de sobriedad intelectual, que incluye diversos tipos de piezas decorativas, obras de vanguardia, libros de arte, revistas, una máquina de escribir y el ya iconográfico telescopio; así como los *residuos* de Laura: sus lápices labiales, sus joyas y prendas de ropa. Todo ello comprendido en una dimensión objetual que hace palpable la *tenencia* del personaje, al tiempo que lo caracteriza, como ya ocurría en la novela: «Prefiero los objetos a las personas. Por eso no me siento tan solo en la casa».[11] Mientras tanto, de los lugares públicos se ausentan los carteles comerciales, la mercancía en las vidrieras y, en su lugar, aparecen las consignas revolucionarias, la abundancia de libros soviéticos y de palabras, como «emulación» o «victoria», que adquieren un nuevo vigor. Como en *Las doce sillas*, el área de acción pública ha sido tomada por la presencia de los iconos revolucionarios. La dominancia social y política es harto evidente y se impone obrar, sin titubeos, con una orientación antiburguesa.

Fresa y chocolate: ¿Otra vez ceremonia *vs.* simplicidad?

Diego no es, exactamente, un representante de la burguesía destronada; no podría serlo a años de distancia, cuando su modo de vida es un producto de la mixtura y el cambio originados en los sesenta. Pero sí es heredero de la ceremonia burguesa: del refinamiento, la asimilación de culturas y comportamientos foráneos, del placer epicúreo, esta vez acendrados por su condición homosexual. La construcción fílmica del personaje *gay* se apoya en la actitud diferenciada de Diego que acomete la manufacturación de un yo *inauténtico*, hecho de *femenil* bisutería, una vez que se tiene por *auténtico*, desde el punto de vista legitimador, al hombre natural, de genealogía rousseauniana, tanto más genuino cuanto más austero y despojado de abalorios. El personaje incorpora en su condición sexual la afectación que antes observábamos en las clases media y alta; de manera que la representación de la ceremonia burguesa, en oposición a la simplicidad, está apuntando, nuevamente, a la conformación de un estereotipo que oscila en torno al problema de la *cubanidad*.

[Alea] demuestra que la ceremonia burguesa ha sobrevivido inserta en la cultura nacional, que ha transcurrido junto a los signos del *pueblo* y que los ha incrementado

He aquí que vuelve a aparecer el contraste entre lo legítimo y lo espurio. En la sencillez icnográfica de un cartel diseñado por Delestre en el año 1993, donde un helado de fresa se derrite y se acomoda desventajosamente por debajo del rígido helado de chocolate, podemos reconocer la contraposición binaria cara a la cual se caracterizan –en principio– los personajes de Diego y David. El personaje de David se modela como el prototipo del *verdadero* y *necesario* hombre de la Revolución: heterosexual, campesino rescatado por un nuevo modelo de educación gratuita, estudiante universitario, militante comunista. Frente al ideal se erige Diego: homosexual, religioso, pletórico de ironías por su constante inconformidad y su manifiesto aburguesamiento. La radicalización de los estereotipos de uno y otro lado asegura la afirmación del par fuerte/débil que, a juicio de Víctor Fowler, constituye el eje hacia el que tiende a reducirse la naturaleza del sujeto nacional según el modelo heroico de comportamiento, eminentemente masculino, del que se excluye todo aquello que sea considerado mujeril.[12] La semantización del espacio vuelve a aparecer en *Fresa y chocolate*, con similares tintes de disimilitud entre el afuera y el adentro. La *guarida* es una prolongación de la naturaleza de Diego, otra vez el refugio frente al exterior donde predominan otros paradigmas de aceptabilidad. No es casual que mientras Diego camine por una calle de La Habana se lea en un mural el apotegma martiano: «los débiles respeten, los grandes adelante: esta es una tarea de grandes». Hemos de tener en cuenta que la herencia burguesa forma parte del *amaneramiento* histórico del sujeto que queda al margen de la acción revolucionaria. Débil es también aquel que prefiere el beneficio propio antes que el esfuerzo colectivo, el que no abandona su adicción al opio religioso para despertar al pensamiento científico, aquel que se «raja» como tallo frágil cuando se requiere voluntad para el deber social, y el que se niega a la dejación albergado en una rancia conciencia de su individualidad.

Sin embargo, lo que podría verse como el amaneramiento burgués de Diego, ya no es representado como una fútil actitud exteriorista, sino que va transitado por un intenso fluir, comprender y sentir la cultura cubana. El gusto por los atuendos orientales, la porcelana de Sèvres, el té preferido al café como sospechosa afectación de las costumbres culinarias; también las zapatillas de Alicia que gravitan en la pared, el almuerzo lezamiano con sus aristocráticos manjares, la música de concierto de Cervantes y Lecuona, la poesía de Zenea, convierten a Diego en un personaje conciliatorio. Él no sólo es un sujeto divergente, sino que su conflicto radica en las tensiones entre la exclusión del *paradigma nacional* y el visceral amor por la isla que experimenta. Diego es un sibarita que no condiciona el gozo a la prescripción ideológica, y la ceremonia burguesa permanece en él como placer y ordenanza vital. Mas, si antes la ceremonia fue el *leitmotiv* para representar al burgués recluido en un mundo de frivolidad, ahora se utiliza para ser confirmada como parte de una *cubanidad* que, con el tiempo, ha engrosado su hibridez a los ojos del creador. Los signos culturales que en las dos primeras décadas del proceso revolucionario fueran recreados separadamente por Alea, ahora confluyen en Diego: él es el intelectual refinado y el representante del bajo mundo, el que sabe apreciar los diáfanos agudos de María Callas y también increpar a la «puta de mierda» que se atraviesa en su camino. Si bien aún es objeto de discriminación y censura por parte del *discurso de la sencillez*, el director demuestra que la ceremonia burguesa ha sobrevivido inserta en la cultura nacional, que ha transcurrido junto a los signos del *pueblo* y que los ha incrementado. Con el personaje de Diego, Alea y el escritor Senel Paz abogan por la inclusión del sujeto homosexual dentro de los patrones de afirmación del *ser* cubano; y con él reconsideran, desde la majestad del cine, la validez de la pompa, del empaque y hasta de la placidez burguesa como usos que grafican espacios de legítima pluralidad. **1**

[1] Ver: Rufo Caballero y Joel del Río: «No hay cine adulto sin herejía sistemática»,*Temas*, La Habana, n. 3, julio-septiembre, 1995, p. 102-115.

[2] Ver: Sara Vega e Ivo Sarría: «El otro que somos nosotros«, *Coordenadas del cine cubano 1*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2001, p. 134-144.

[3] Silvio Rodríguez: «Canción en harapos«, LD *Causas y azares*, 1986.

[4] Tomás Gutiérrez Alea: «Memorias del subdesarrollo. Notas de trabajo», *Cine Cubano*, año 7, n. 45-46, 1967, p. 22-23.

[5] Edmundo Desnoes: *Memorias del subdesarrollo*, UNEAC, La Habana, 1965, p. 12.

[6] Idem, p. 17.

[7] Edmundo Desnoes: «Se llama Sergio«, *Islas*, Vol. XI, n. 1, enero-agosto, 1969, p. 160.

[8] Ídem, p. 160.

[9] Ibídem, p. 160.

[10] Désirée Díaz: «La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los noventa», *Temas*, La Habana, n. 27, octubre-diciembre, 2001, p. 41.

[11] Edmundo Desnoes: ob. cit., p. 16.

[12] Víctor Fowler: «Homoerotismo y construcción de la nación», *La maldición, una historia del placer como conquista*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1998, p. 38-39.

La ofrenda*

Rufo Caballero

A partir del año 2000, la recepción del cine cubano aparece viciada por el debate en torno de un viejo «problema»: la propensión de la cinematografía nacional a la comedia como recurso que simplifica, y a veces aniquila, el dimensionamiento riguroso de una realidad compleja y múltiple.[1] El más cercano antecedente de ese proceso de supuesta reducción se localiza en el fervor de la «comedia popular urbana» durante los años 80. Sin embargo, y aunque a la postre se recuerde apenas una gran comedia en aquel decenio (*Plaff*, de Juan Carlos Tabío, 1988), hay que decir que la jerarquía del género sirvió entonces al propósito de la industria en lo tocante a la recuperación de su público, la expansión de la premisa comunicativa del cine, y el abordaje de zonas y de sujetos sociales que ofrecieron al cabo una imagen pequeña pero horizontalmente amplia de la vida social cubana.

De otro lado, es claro que si existe un género inteligente y difícil por naturaleza es la comedia. Los criterios más punzantes y las penetraciones más incisivas en la realidad suelen expresarse mejor en campos de la hilaridad y el rebajamiento, trámites que, al eludir la solemnidad de la dramatización grave, se vuelven inmunes, en cierto grado, a la censura inclemente y la intransigencia del poder. Chaplin, Allen, los Monty Python, la comedia española de la movida ochentista, consiguieron referir aquellas áreas corruptas del mundo, o de sus mundos, o de la Historia, que tal vez sólo difícilmente hubiera podido revelar el drama o la tragedia. ¿Por qué entonces la crítica cubana insiste en descalificar la producción nacional de comedias, tachándola de empobrecedora y banal?

No habría que descartar, como parte de esa argumentación crítica, el peso del «cubaneo». Sigue siendo máxima por estos lares, y lo será por mucho tiempo, la sentencia de que un cubano puede padecer cualquier defecto salvo ser «pesao». El choteo, la carnavalización, el esperpento suelen aplicarse en el lugar de los resortes que aseguran una rápida y graciosa carta identitaria. Pero lejos de representar un letargo trivial, ese estado manifiesto de festividad nacional debería reportar un valor; ya sabemos cuán transgresor del orden, del poder, de las áreas enquistadas de la vida, resulta el carnaval.

Pareciera que la comedia ha devenido, para el grueso de los realizadores cubanos, una doble coartada ante el poder y la crítica. De una parte, si digo lo que digo en plan de comedia, esto es, en el dorso del trascendentalismo, no puede colegirse que pretendo el emplazamiento radical, ni mucho menos frontal, de la realidad que me circunda. Aunque la mayoría de los realizadores posee una atendible cultura referencial sobre la historia del cine, y es consciente entonces de la magnitud desestabilizadora de la comedia, emplea intencionadamente, como pasaporte de legitimidad, la parte visible del género, su superficie, la menos «nociva»; aquella que a fin de cuentas dependerá siempre de la subjetividad de cada quien, de sus juicios sobre la comicidad y la eficacia del humor o el chiste. Algo así como esto: habré tocado fondo o no, pero a fin de cuentas he realizado una comedia, género que lejos de auspiciar la definitividad o el cierre despótico del sentido, propicia en cambio la posibilidad de lo falible, y ello, por principio, me torna cándidamente vulnerable a los juicios totales. Lo que, en tal caso, me hace intocable. Vamos, lo he dicho en tono de broma, en tono de joda; si hubiera querido emplazar en profundidad el estado de cosas, habría rodado la tragedia del holocausto.[2] La

* Este texto recibió el Premio José Manuel Valdés Rodríguez (UNEAC, 2005), en la categoría de Ensayo Crítico.

comedia funciona así como un código cómodo a dos fines que parecen contrariarse pero que se presuponen: la revelación y la protección.

De otra parte, a los efectos de la crítica (esa entidad de rostro maleable que cuando aplaude es aguda, culta, inteligente, y cuando impugna resulta miserable, irrespetuosa, etc.),[3] la comedia opera también como la coartada perfecta: ¿a qué pedirle abismos de profundidad a una comedia? Si hubiera deseado un tratado sociológico perspicaz y hondo, habría rodado el *Arrepentimiento* de estos días. Ah, no exageren, que una comedia es una comedia. Mientras, ahí está la lección de *Underground* (1995), donde Emir Kusturica se explica, desde un método de fundamentalismo cómico si se quiere, el hecho de que en la historia de su país se halle la dilucidación de los mayores desvaríos del presente. Pero igual, en tierras del choteo, es importante mantenerse suficientemente cerca del suelo.

La fórmula ideal para tal filosofía es el criticismo de superficie. Si soy crítico con segmentos puntuales de la realidad, con figuras sobreentendidas o con eventuales estados de cosas, habré satisfecho mi compromiso con los días que vivo, y el espectador de ayer me reconocerá como un cineasta todavía audaz.[4]

Para colmo, la crítica no ha sido precisa al denunciar ese comodín de género; de forma que muchos realizadores aducen, con facilidad, que se trata de un improcedente prejuicio crítico. Cuando, justamente por manejar, como los mismos cineastas, decenas de ejemplos donde la comedia no por esperpéntica deja de ser enjundiosa, los críticos, al parecer, cuanto rebaten es *el mecanismo de manipulación que presenta a la comedia como la excusa de la ausencia de ahondamientos reales en el mundo y la vida.*

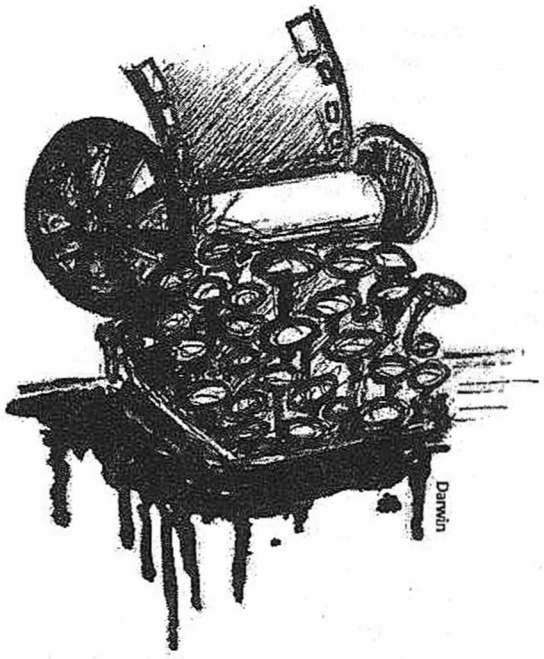
En el verano de 2005 se produce en Cuba la convergencia de tres películas que guardan entre sus contados rasgos comunes el de utilizar la hilaridad como uno de los tantos detonantes de un drama intenso y profundo: aquel que aspira a explicarse el intríngulis de los días que corren, aunque para eso apele en ocasiones al pasado. Son ellas *Bailando Cha-Cha-Chá*, *Viva Cuba* y *Frutas en el café*.[5] Si bien la comicidad resulta cara a las tres, sólo una de ellas podría clasificar como una verdadera comedia: *Viva Cuba*. La tríada es rubricada por realizadores pertenecientes a generaciones muy distintas y que, por lo mismo, podrían ofrecer acaso un horizonte bastante completo, hasta donde puede ofrecerlo una muestra, acerca de los hallazgos y los límites del cine nacional en esta hora.

No es determinante pero sí curioso que el menos joven de los realizadores sea quien vuelva sobre los años cincuenta, aunque lo haga sin dejar de mirar al presente, como veremos. Ello mientras los otros dos encaran directamente la actualidad, en una especie de presente histórico, porque tampoco es que les interesen demasiado las marcas puntuales de temporalidad. A más de coincidir casi azarosamente en el verano de 2005, las tres películas dejan ver, por encima de sus muy diferentes temáticas y calidades, una serie de tópicos relativamente comunes: los ecos de la ascendencia (en dos casos, concretamente, la figura del Padre) en el presente de los personajes, el contraste y el entrecruzamiento de los destinos de los actores dramáticos como modo de sustantivación de la ideología latente en los filmes, etc. A más de alguna coincidencia de casting, llama poderosamente la atención que un mismo crédito, el del joven y agudo escritor Alejandro Brugués, figure por igual en los guiones de proyectos con sensibilidades tan dispares como las que animan *Frutas en el café* y *Bailando Cha-Cha-Chá*. Sería interesante entonces que, guardando las debidas distancias, nos sumergiéramos en la tríada hasta colegir al final, por encima de elementos secundarios como el grado de más o menos comicidad, alguna imagen, discontinua y personal, sobre la suerte del cine cubano en este minuto.

Un rascacielos kitsch

Decía el viejo zorro de Hitchcock que en los primeros dos minutos de toda película debía quedar cifrada no sólo una pequeña parábola del argumento, sino también cierta huella del sesgo estilístico que distinguiría al filme. Muchas de sus grandes películas son en realidad un prodigio de anticipación: en los primeros minutos de *La ventana indiscreta* (*Rear Window*, 1954) o de *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1951) se huele el sustrato dramático de ambas empresas. Lo mismo sucede, todo hay que decirlo, con *Bailando Cha-Cha-Chá*, película que irrumpe con una graciosa anfibología cuando el narrador, desde un torpe y desmedido sumario de la historia familiar, nos confiesa que su hermano Javier «heredó la pasión por la música de mamá». No estimado, mamá no es compositora; por lo tanto Javier, en todo caso, «heredó la pasión de mamá por la música». Como quería Hitchcock, en este primer paso queda cifrado todo el descuadre del cha-cha-chá.

Por otro lado, y más recientemente, Pedro Almodóvar gusta de decir que su cine no es paródico, en absoluto; sólo que a estas alturas de la vida resulta ingenuo leer el género desde la reverencia lineal. En cambio, la dirección de *Bailando Cha-Cha-Chá* decide construir un rascacielos kitsch a partir de un batido de tópicos cursis descendientes, en lo primordial, del cine latinoamericano de los años cuarenta y cincuenta. La dirección entiende que hay que predicar con el ejemplo, y no para mientes en albergar una antología de ridiculeces que tiene en el pasado su coartada cultural. No me estoy refiriendo a los parlamentos tautológicos que indican un pensamiento cansado (del tipo «Yo podría tocar para que tú bailes y tú podrías bailar al ritmo de mi música»); tampoco a los estereotipos visuales al modo de la escena donde el flautista y la rumbera hacen el amor escudados en unos singulares candelabros con velas ardorosas. No. Incluso tampoco a la frivolidad del gulón en situaciones y bocadillos a la manera de «Adolfo sólo tiene un defecto: que no le gusta la música clásica». Me refiero a los momentos en que el espectador experimenta una incontenible pena ajena, y que constituyen todo un top de alumbramientos fílmicos. A ver, comencemos por lo más elemental, y luego ganemos en intensidad.



Para cobijar el desfogue de la sexualidad del narrador, se decide caracterizar al Monseñor como un bar levemente *gay*, donde allá al final un actor simula al inimitable Bola de Nieve, y tal escena resulta sólo comparable con la patética arqueología que, en alguna otra película del director, nos permitía disfrutar de cuatro talentosos actores imitando los gestos y la teatralidad cabaretera de Los Zafiros. En alguna de las visitas del protagonista a su tumultuoso travesti –quien llegará a advertirle, en un bocadillo de envidiable culto, que «No me digas hombre»–, bajo una tormentosa lluvia –la producción de *Bailando Cha-Cha-Chá* gastó todo el agua que faltó en La Habana en los últimos tres años–, el también narrador se cruza, como al azar, con un hombre negro que desfila ante cámara entonando desde su violín la melodía «Nosotros», la misma que ha sido antes cantada por Omara Portuondo, vestida de rojo ante una discreta cortina verde. Eso es poesía y lo demás, cha-cha-chá.

Hacia el final, cuando Eslinda Núñez se despide del condescendiente hijo del oportuno millonario, escucharemos un parlamento que no pudimos escuchar, en su día, a Libertad Lamarque ni a Tongolele: «Lo haré por tu padre. Si él cuidó de mí en vida, qué más puedo hacer que cuidarlo en la muerte». En este punto no se habrá olvidado que mucho antes, cuando descubre la sábana manchada sobre la que ha dormido su hijo, el mismo personaje exclama: «A veces hace falta una mujer. Aunque haya que pagarla».

No es todo, sin embargo. Los segmentos donde Eslinda evoca a su amado, y el filme nos permite asistir a semejantes algaradas emocionales (igual no sabremos cómo se enteró de todo esto el narrador, pero sí sabemos que la narración es una continua licencia), suponen un punto y aparte en el modo con que el cine marca el tránsito de la realidad diegética a la intrarrealidad de la fantasía o al mundo subjetivo de los personajes. Ya en una escena anterior habíamos gozado del humo que marcaba el acceso de Javier, el flautista, a su universo de fantasía con un poco de marcianos en tutú. Igual ahora disfrutamos de unas luces de colores intercambiables para ambientar los instantes pudorosos en que Eslinda remonta a su amado pelotero, que no es otro que nuestro Vladimir Villar. Eslinda acompaña al piano unos como poemas en forma de cartas y nuestro Vladimir Villar coloca unas caritas de circunstancia, entre el asentimiento y la indulgencia, que son a su vez debidamente acompañadas por un tono vocal propio del programa Nocturno. Nuestro Vladimir hace como que ronda el cabello de Eslinda pero, ah, no llega a tocarlo porque, si lo sabremos, él está muerto. Eslinda exclama: «regresa, regresa», pero él, en cambio, se aleja, se aleja. Este es un momento que no hubiera podido conseguir ni siquiera el enardecido imaginario de Juan Orol.

Cuando todo parecería consumado, no; en verdad falta la escena cumbre, precedida por un eisensteinano montaje alternado entre una sensual coreografía hacia el interior del cabaret y la disputa física de los hermanos afuera, bajo la impertinente lluvia otra vez. Ni Buñuel, ni Carlos Carrera en *La mujer de Benjamín*, ni nadie en este mundo fue antes capaz de tamaña sordidez de montaje, que culmina con un plano que es obra de la iluminación divina: Bella, la salvaje, llora en plena calle, bajo la misma lluvia, rodeada de unos motoristas salidos como de una película soap de Tony Scott, mientras se escucha a la pertinente y nunca tan brillante Blanca Rosa Gil. Cuando uno presencia aquello, se acuerda de lo inconmensurable de lo sublime kantiano, que no conoce, en absoluto, la menor equivalencia en la Tierra.

La caligrafía del filme no se cohíbe en cuanto a corresponder a su dichoso plano conceptual. La fotografía, por ejemplo, representa una extraña ilación de desconciertos. En la escena donde se genera la discusión de la orquesta que permite a Javier el oportunismo de proponerse, con el objetivo de enfatizar las reacciones gestuales de este, la disputa misma se encuentra casi todo el tiempo desenfocada, allá al fondo, siendo así que el espectador, como si padeciera retinitis, frunce el ceño y los párpados tratando de comprender cuanto detrás sucede. En la segunda colisión familiar ante la mesa, los planos de Eslinda desmachean visualmente por una suavización de su imagen, como en efecto *flou*, que nos hace recordar el tratamiento fotográfico de Greta Garbo en la mayoría de sus películas. El montaje no puede ser más rocambolesco. Por ejemplo, hay una secuencia que alterna los retorcimientos interiores del protagonista –debidos a su revoltoso amor fallido con Zulema/Roberto–, y la fogosa escena de amor físico entre su hermano y la rumbera. Obviamente la alternancia trata de comparar la frustración y la realización, pero el desorden visual que esto produce es tal que el espectador bien pudiera suponer, de momento, que el protagonista desea a la rumbera y que el flautista hace lo suyo con el travesti. Un poco después que se descubra la verdadera identidad de Zulema, se la verá, justo porque acá no hay nada lineal ni literal, protagonizando histriónica y danzariamente «La engañadora», de Enrique Jorrín, en medio de un cortejo de varones que no se sabe a derechas si se burlan o la asedian.

Pienso que lo recuperable de *Bailando Cha-Cha-Chá*, fuera de alguna actuación interesante, reside en los arreglos musicales y las coreografías. No resulta poco, tratándose de un melodrama que aspira a ser musical. Ciertamente, cómo le explico yo a mi corazón la tristeza de escuchar a Dayani Lozano interpretando nada menos que la difícil canción «Mercedes», gracias a una pretendida operación de rebajamiento posmoderno que en realidad parece una náusea hedonista y rosa. El imposible fraseo de la joven y su brevedad de extensión se escudan demasiado en la manera de decir, hasta que importe nada la ausencia de un verdadero canto. Pero al menos a quien esto escribe no le molestan las «actualizaciones» que la música y el baile reportan a una historia circunscrita diegéticamente a los años 50. Anémicamente capturadas por una cámara morosa y frontal que en lugar de a un musical parece entregada a un drama intimista, sobre todo las elementales coreografías generan un efecto de extrañamiento, con sus estilizaciones que son y no son cha-cha-chá; lo que a mi juicio hace bien a una película agotada en la desmesura de su obviedad.

Esto de la «actualización» es clave. ¿De qué trata en definitiva *Bailando Cha-Cha-Chá*? ¿Para qué ha sido filmada?

En apariencia la película se pretende como una saga familiar. En otra de sus inspiraciones de culto, la madre –quien lo mismo toca el piano que el cello, pero que en sus clases de música sólo repite a la alumna: «arma la mano, arma la mano»– confiesa: «Una familia es como una canción. Si la separas, sólo te queda un grupo de notas sueltas. Esta es nuestra canción». Ahora, esa canción, evidentemente, quisiera utilizar el pasado como forma de referir el presente. Las alusiones son claras y manidas. Se habla del poco pago a las profesiones y los oficios en la Isla, al punto de que la opción deba ser, para Javier y no sólo, la emigración. Claro, «siempre para regresar», se le escucha al personaje que decide marchar a México. En cuanto el filme se aventura un mínimo, en seguida se ocupa de contener la transgresión, como si flirteara con «la vanguardia» pero temiera alejarse del orden y del poder.

El tema de la ascendencia y del Padre es otro de los ríos que atraviesan la película. La familia, como el filme, vive suspendida con respecto al recuerdo, edénico o trágico, del Padre que un día se marchó y que de alguna manera frustró para siempre la cohesión y la funcionalidad del grupo. Incluso la hermana se va también, a perseguir por el mundo las huellas del Padre. Así se consuma un melodrama edípico, hijo del trauma que implica el desprendimiento. Ese melodrama concluye con otra máxima reveladora y peculiar: «el hombre siempre necesita la esperanza». Y después, sobre la escalinata que remonta el protagonista a la busca de Zulema porque está bueno ya de disuasión, la película subraya que su historia es toda ella hija de la ficción, que su drama «ha sido resuelto por la vía de la imaginación». Eso es bueno. Nadie negará que eso es muy bueno.

Decir justo lo que se presume

El tema del recobro de la ascendencia filial como expresión de una recuperación mayor, esa que se hace al cumplimiento de una geografía, una cultura y hasta una noción de «patria» o «tierra», constituye una de las mayores recurrencias del cine latinoamericano. Tendencia comprensible a la luz de un cine sometido al hallazgo y la revisión identitarios en naciones que no terminan de reconocerse y de definir los perfiles de su lugar en el mundo. A este tipo de películas «recuperativas» conviene sobremanera la tipología del viaje: a través de un periplo físico lleno de anécdotas y acaecimientos se encauza el viaje emocional del individuo, por lo general un joven o un niño, que va al encuentro del Padre como expresión de su intento por insertarse en ese otro proyecto mayor, supuesto por el destino de todo un país o el fervor de una cultura.

El tema del recobro de la ascendencia filial como expresión de una recuperación mayor [...], constituye una de las mayores recurrencias del cine latinoamericano

Se recuerda, por ejemplo, *El viaje* (1992), de Fernando Solanas, donde un adolescente remontaba los parajes más difíciles con tal de advertir a su padre, y, en el camino, desandaba los entuertos de la vida política de una Argentina huérfana. O la estimable película *Estación Central* (Walter Salles, 1998), en la que un niño, de la mano de una complicada y hermosa anciana, daba la vuelta al Brasil con el propósito de hallar a su padre. En aquel filme la fuerza de la ascendencia era tal que, no obstante la señora convertirse en una evidente sustitución pronominal de la madre muerta, el chico se quedaba a compartir la vida con sus hermanos reales, como si regresara del todo al espacio de la verdadera protección. En el cine cubano hace unos años apareció *Miel para Ochún* (Humberto Solás, 2001), a lo largo de la cual un solemne profesor recorría el país en busca de su madre, cuya estampa y su nervio podía representar de alguna manera el retorno del cordón umbilical extraviado por el joven luego de sus años fuera de la Isla.[6]

De modo que cuando asoma *Viva Cuba* lo primero que se recibe es la insistencia en una sensibilidad y una parábola sospechosamente repetidas. El filme echa mano a una fórmula de éxito, garante de la emotividad y la identificación de esos espectadores siempre prestos a sucumbir ante el aleccionamiento emocional: dos niños emprenden un viaje longitudinal por casi toda la ínsula, con el objetivo de apelar al padre perdido, allá en el faro donde la Isla termina y pareciera que se resume.

Más que una película con niños, *Viva Cuba* parece una película hecha por un niño, con el pensamiento de un niño. Si *El Principito* hubiera sido cómico, aquí tendría, a no dudarlo, su versión tropical. Pero no porque el filme muestre la gracia y la espontaneidad de los niños, sino porque suscribe una visión del mundo que se limita a una pelota. Un niño habría tenido la agudeza que escapa a esta sensibilidad afectada y ñoña, donde los diálogos, lo mismo de los chicos que de los grandes, son un prodigio de lugares comunes y de indulgencia hacia la presunta inocencia infantil. El diálogo del chofer que los conduce a Varadero en un almendrón no tendría la menor equivalencia ni siquiera en alguno de los programas televisuales cubanos de los años 70: «No se preocupen. Estaba jugando con ustedes. Yo sé que son niños buenos; si se les ve en la cara». Hacia el final, se escucha del inexpresivo espeleólogo que: «¿Saben por qué no llegaron? Porque dejaron de ser amigos». Esa es la filosofía de camino de esta pueril película; no me explico cómo el sabio espeleólogo no llegó a concluir que «en la unidad está la fuerza».

La cantidad de tópicos que se oyen de los niños no tiene nombre: «tengo ganas de ser grande», «si nos abrazamos fuerte, muy fuerte, nadie nos podrá separar». En un recorrido tan pedestre y presumible no podía faltar el secreto enterrado cuyo contenido al final se revelará. No sé cómo una película que no escatima graficar un payasesco güije negro, se reprimió en cuanto a insertar algún viejo pirata acechante. Los parlamentos de la niña (letalmente dichos por una «actuación» histérica y afectada) son especialmente insufribles. La descarga de la chica al espeleólogo es de antología: «Yo no quiero irme de Cuba. No me entregue». Aparentemente *Viva Cuba*, de forma casi subliminal, juega con los excesos retóricos de la propaganda oficial. Sus diálogos, aún los presuntamente frescos, sinceros y emotivos, son un fárrago de retórica incluso militar: pudiera pensarse que al reproducir la niña el mismo lenguaje militar («No me entregue») del acoso de que son víctimas, se incorpora así una meditación sustantiva sobre la circularidad alienante del discurso en la ínsula, a todos los niveles. Sin embargo, aceptar semejante suposición equivaldría a sospechar que *El Principito* fue escrito por Thomas Mann.

Lo curioso es que, aquí y allá, por debajo o por encima de ese discurso complaciente y generoso con la candidez infantil, aflora como una extraña patica medio fascista, en el sentido de excluyente y raramente jerárquica entre los niños. Es el caso de la escena donde el chico se ha portado mal, y la maestra (otra «actuación» impertinente en su tono aleccionador de la peor maestra de escuela) lo condena a figurar junto a Yusimí, una niña que la cámara muestra fea, casi monstruosa. Pero tampoco habría que dar esa asociación por importante: suponerla implica aceptar que en *Viva Cuba* existe algún nivel de elaboración, aunque fuera equivocado. Y no. Creo que es la asociación festinada de una escritura frívola a más no poder. Los estereotipos culturales hacen del filme un carnaval vacuo, desde la dedicatoria «A Eleggua» hasta el carácter fastidiosamente tópico y obvio de una pésima música original, usada además de un modo burdo, como para «acelerar» el impacto de las situaciones. El final, con la imagen de los niños abrazados frente al mar, bañados por las olas, perdidos ante la inmensidad que se abre frente a la intolerancia y la agresividad del mundo que han dejado atrás, es una de las cláusulas más sensibleras y facilistas que imaginar pudo cualquier imaginario.[7]

La puesta en escena deja ver una elementalidad francamente desconcertante. A la deficiente dirección de actores –que suma a la afectación de los niños un fuera de tono total de parte de Luisa María Jiménez, por ejemplo, quien se proyecta buena parte de la película a grito pelado, hasta hacer obvio que la histeria es cosa familiar– se adiciona una raquítica dirección de arte feliz con colocar banderitas cubanas por detrás, sobre todo cuando las familias ensayan la conciliación. En la escena de los niños y el médico, el plano trasero enseña un brillante elemento gráfico que reza «Guerra al mosquito». La niña lleva en su mochila una muñeca negra y otra rubia, porque, ah, qué seso, *Viva Cuba* no pierde un segundo ni una imagen para subrayar la esencia transcultural del cubano. ¡Estos críticos insensibles e incultos que no saben leer el discurso de las muñecas en la mochila! Los niños dicen: «me muero de hambre y de sed», y qué nos muestra el campo visual en primer plano: una calavera de animal. Estas son las sutilezas de la semiótica de almanaque a que echa mano la mentalidad infantil de *Viva Cuba*.

El filme mejora mucho cuando entra en el bloque del viaje en sí. Allí demuestra solvencia narrativa para el mundo de las peripecias y de la anécdota. Cuando la película decide abandonar, o subordinar, el grupo de pretenciosas imágenes clara y puerilmente depositarias de ideología, resulta mucho mejor, porque lo suyo es, no hay cómo ocultarlo, la ligereza, la externidad, el ritmo trepidante, los accidentes del viaje. En ello evidencia no sólo oficio, sino ingenio y hasta creatividad.

Pero, ¿qué historia cuenta *Viva Cuba*? ¿Qué dice esta película? ¿Para qué ha sido rodada? ¿Cuál es su sentido? La ideología que porta este producto que desea ir del vaciamiento ideológico general, auspicia todo el tiempo un pensar binario maniqueo, de todo escindido en dos irreconciliables partes. Es puntual e indicativa la escena de los dos niños sentados simétricamente al pie de una palma. El plano va subiendo (en un filme que abusa de los planos cenitales sin saber demasiado porqué) hasta revelarles indefensos, como parte de un dilema ético del que no son, en forma alguna, responsables ni conscientes. Esta es la historia de dos familias, la una que adora a Fidel Castro y la otra que ama a Jesús, cuya contraposición

sólo se resuelve en la autenticidad de sentimientos y la candidez de los niños que escapan al circo político. Eso parece decirnos la película –si fuera que dice algo–: ellos, indefensos, ingenuos, ellos son los lúcidos, porque al menos saben abrazarse fuerte ante un mundo de intransigencia política y desconcierto ético. Ellos, «el mañana», tendrán que cargar con la desesperación y la huella traumática de este maremagnum político sin salida. Al plantear tamaña idea, la película deviene más simplificadora y brutalmente ingenua que los propios chicos. Claro, siempre es probable que en el poder y fuera de él exista quien se sienta recompensado con este religioso reclamo de paz y conciliación entre las partes de una colisión compleja e irreductible al sermón escolar.

Mucho más si reparamos en la fragilidad de los argumentos esgrimidos por la oposición. La transgresora que habla todo el tiempo por teléfono, ¿qué dice en realidad? ¿qué es capaz de objetar? Bueno, pues que en este país «no se puede contratar a un detective», ni «se puede sobornar al ejército». O sea, la madre opositora es en realidad una necia que reclama estridencias y excentricidades políticas. Entonces, de resultas, ningún problema en el Paraíso; todo en orden, porque, en definitiva, los opositores son unos lunáticos ilusos. Pareciera un problema ideológico a tiempo completo, cuando representa un conflicto dramático potente: si intenta observar el enfrentamiento furioso de las fuerzas que luego se conciliarán sin mucho esfuerzo, en el fondo uno de los enormes problemas de *Viva Cuba* estriba en que no existe antagonismo real, no se crean verdaderos valores antagónicos para el grupo de premisas conceptuales que, con mucha benevolencia analítica, se pueden atribuir a este «discurso».

Viva Cuba tiene la consistencia de la perogrullada y de la conveniencia sonora, en medio de un debate político que desde el propio cine, y no sólo, ha arribado a muy otras complejidades. Por demás ha sido rodada en un código y un tono simplón impensables a estas alturas de la vida. Es posible que con ella Cuba viva, ningún problema en ello, más bien una ganancia. Como no sea que, entretanto, el cine muere.

El mundo de los personajes en una Habana que no es Jerusalén

La película *Frutas en el café*, de Humberto Padrón, comienza y se despide con un personaje que huye de la muerte. El Yimi (Eman Xor Oña) corre desesperado luego de asesinar a Miro, la pintora (Gilda Bello). Lleva en una mano un cuadro y en la otra, una navaja ensangrentada. El Yimi escapa de la muerte y pretende llegar a la vida, trayecto que parece cumplir el filme todo, pieza que convoca a una serie de entrañables personajes, en una estructura de circularidad deconstruida, suerte de puzzle entre las estéticas de *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *Before the Rain* (Milcho Manchevski, 1994) y *Short Cuts* (Robert Altman, 1993).

Quisiera detenerme en esos personajes, porque no pienso que sea el ejercicio narrativo, de por sí arrestado, lo más valioso de la película, sino justo la riqueza caracterológica de unos seres que no son buenos ni malos, lúcidos ni necios. Son un conjunto de personajes que luchan ferozmente por responder a su ilusión de la felicidad, en un contexto donde deberían luchar por la subsistencia diaria. Ellos defienden y priorizan su mundo de ilusiones y de valores, que veremos cuán disímil resulta, y esa dimensión traumáticamente espiritual les reporta una valía dulcemente heroica.

Avelino lleva quince años de CVP en Suchel.[8] Investiga escrupulosamente en las mochilas de los trabajadores y cuando descubre que Ale, el novio de Miro, se lleva furtivo un pomo de *shampoo* y un paquete de papel higiénico, lo conduce a la dirección y le inquiere que si de ese modo él, Ale, pretende ganarse un Panda. Al advertir encima toda la carne de Teté (María Isabel Díaz), y antes de darse a disfrutar con toda aquella inmensidad, cuando ya la gorda hace lo suyo, Avelino le pregunta: «¿tú eres revolucionaria, verdad?» Ni siquiera los predios libertarios del erotismo redimen a Avelino del cumplimiento puntual del deber patriótico. Avelino se enamora perdidamente de su gorda, pero en cuanto descubre que ella vende ropa y obras de arte va y la denuncia a la policía. Avelino es un personaje patéticamente hermoso; en realidad uno de los mejores personajes de la historia reciente del cine cubano.

¿Quién lo recibe en la policía? Nada menos que Néstor Jiménez vestido de agente. El policía entiende más a la gorda aludida que la presencia patológica de Avelino. El policía tiene un bocadillo extraordinario cuando le sugiere a Avelino, como quien desea simplificar las cosas y huir del extremismo: «amonéstala en la casa». Posiblemente sea este personaje uno de los causantes de que la película no se haya estrenado como merece. Por el contrario, veo en el agente de Néstor Jiménez una imagen desentumecida, comprensiva y humana de la «policía nacional revolucionaria»; una imagen que hace bien, que haría bien. Pero no; parece que todavía existe gente que no entiende que el peligroso no es el policía de Néstor sino Avelino, cuya intransigencia de acción rápida tantas veces ha conducido al error, la irracionalidad y la mediocridad de la existencia social. No es que el agente renuncie a ninguna de las cosas esenciales, es que tiene los pies en la tierra y comprende que la rectitud marcial de los ideales no puede resultar más importante que la ductilidad con que la vida pide ser asimilada.

La rubia Faria (brillantemente interpretada por Yailene Sierra) se ha vuelto puta. Recibe en su cuartucho a cuanto extranjero o sujeto nacional la saque de la *reality bites* de todos los días. Pero, valdría preguntarse, ¿en qué usa ese dinero que tanto lucha? Faria necesita hacer un buen regalo, dos regalos, a Miro, su gran amiga. ¿Qué tienen en común esas mujeres? Nunca llegaremos a saberlo; es cosa del enigma de las relaciones humanas y las empatías personales. Tal vez estudiaron juntas antes de que Miro se hiciera pintora y Faria se volviera puta. Esta no sólo emplea un buen dinero en esos regalos sino que, cuando conoce que Ale, el pragmático e insoportable novio de Miro, ha vendido el cuadro que ella regaló a su amiga el día de cumpleaños, a Faria le alcanza el coraje para volver a obtener dinero (al precio de

echarse encima la intimidación y el peligro del amenazante chulo), con tal de comprar por segunda vez el mismo cuadro y devolvérselo de esa forma a Miro, que ha sido tan feliz con él. Resultado: uno de los últimos planos de la película nos deja ver al chulo frente a la puerta de Faria, con la filosa navaja en el bolsillo. ¿Qué pasará con Faria? ¿Morirá acaso, como la propia pintora, a causa de la recuperación del cuadro? No llegamos a saberlo, aunque, bien pensadas, quizá sean ambas, pintora y puta, variaciones de la misma esencia trágica.

Faria es uno de los personajes más entrañables conocidos jamás por el cine cubano. Ella rechaza al Yimi, no quiere estar con él. ¿Por qué? ¿Por qué, si ella guarda con celo una foto en donde parece haber vivido sus mejores días junto al Yimi? Faria no puede olvidar que el Yimi, ahora su amor secreto, luego de hacer el amor y de escuchar ella de sus labios un «yo te quiero a ti», le pegó por puta, le pegó como en definitiva le pegan los chulos, los extranjeros; como le pegan todos. De ahí que ahora deba Faria decir: «Prefiero dejarme matar antes que volver a acostarme contigo». Es cuando el Yimi se va y el chulo sube las escaleras con la navaja en el bolsillo. ¿Qué rasgo de su personalidad, que cara de su carácter, qué cualidad extraña hace de Faria una mujer suspendida, sin amor, en tierras de nadie, a expensas de la sangre y de la muerte? Mujer que vive para el dinero, que lucha todo el tiempo el dinero con su cuerpo y sus entrañas, porque sólo el dinero le permite vivir entonces para sus emociones, Faria es un personaje de una espiritualidad promiscua y preciosa, capaz de morir con tal de salvar el rostro de felicidad que colocaría Miro, su gran amiga, al recobrar el dichoso cuadro. Esto aun cuando Faria no comprende el mundo de Miro, no entiende sus cuadros, no sabe incluso que comparte, en esencia, el mundo de valores primordiales en Miro, por muy puta que se haya vuelto mientras la otra se hacía pintora. Faria mantiene en secreto una bellísima historia de amor con el Yimi, pero se niega a seguirla viviendo con él porque él, que tanto la ama también, no entiende nada. Esa descomunal historia de amor no está desplegada, está apenas apuntada, sugerida, con el grado de sugestión y de síntesis del gran cine. Quizá de haberse confesado esa historia en todos sus detalles, de no haberse contenido, hubiera perdido su fuerza, su demonio y su encanto.

La película nos dice, casi, que la vida es de una complejidad impresumible por el mejor manual de moralidad o civilidad. Porque, entretanto, ¿el Yimi es ese cínico que parece, sólo obsedido con la vagina de Faria? No. Tampoco. En absoluto. Si otras tantas escenas no dijeran lo bastante sobre la necesidad espiritual del Yimi (que él supone y que encauza sencillamente como sexual), ese gran momento, inicial y final, donde corre desesperado con el cuadro y la navaja, es definitivamente revelador de la poesía criminal del personaje. Yimi sintió que debía matar con tal de hacerse del cuadro, venderlo y obtener suficiente plata para pasar por debajo de la puerta de Faria, quien a su vez, como vimos, se hará del cuadro para regalarlo a su amiga. Aunque Yimi no sabe amar de veras a Faria y le pegó por puta, igual corre desesperado con el cuadro, que es el trofeo, la ofrenda que le permitirá recobrar a su amada. ¿Quién puede explicar tamaña desmesura? ¿Con atención a qué código? ¿Es la vida tan irracional como la muerte? ¿Es efectivamente, como en la tragedia canónica, la muerte el precio del amor?

Yo por lo menos no lo sé; me limito a observar la riqueza de la conducta humana, apresada en la hermosa canción-tema de Carlos Varela, «El humo del tren», donde «La Habana no es Jerusalén, pero todo el mundo sabe quién es quién. Unos dicen que Alá y otros que Yemayá, y es sólo la manera de buscar la verdad».

¿De qué trata esta película? ¿Cuál es su «verdad» última? Su verdad es la relatividad. *Frutas en el café* es una gran película sobre la relatividad de los valores humanos, sobre una sola, definitiva y frágil certeza: aquello que para aquel es miserable, para mí puede ser sublime, como eso que para mí es deplorable, para aquel puede ser grandioso. *Frutas en el café* expone un manojo de hermosos personajes que intercambian sus destinos al cruzar sus valores, y donde cada uno de ellos defiende su parcela de verdad –un túnel denso, oscuro y sin final–, con la fiereza propia del animal más bestia. Ello para hacer valer un profundo mundo de emociones y de sentimientos que cada quien entiende a su manera. Esa revelación que nos entrega *Frutas en el café* es enorme, es obra de la real poesía, y por eso me parece la película un hallazgo y una suerte.

Ha sido dicho, todo ha sido dicho, que el filme padece un letal descuido en la factura, en la realización. Yo creo que no se le deben pedir planos de Visconti o de Solás a *Frutas en el café*, película emprendida desde un concepto fluido y natural de la puesta en escena, bastante a la manera de cierto cine independiente norteamericano de última hora.

[...] lo más vil, lo más abyecto, puede ser liberado frente a la facultad desalienante de la creación. Eso nos dice *Frutas en el café*

El refinamiento no es un valor pretendido, sino las vibraciones más auténticas de un mundo en colisión perenne. Por eso el desenfado de la fotografía, por eso la sencillez del montaje escénico en cuanto a las acciones. Esa transparencia no debiera ser entendida como falta de rigor o algo así.[9] La dirección de arte es un ejemplo; resulta firmemente elocuente sobre el mundo de los personajes: los deliciosos tapices kitsch de Avelino y Teté hablan por ellos, o con ellos, desde la misma locuacidad con que su exigente colección de arte cubano distingue a la española lesbiana que se interesa por Miro.

A Miro no le importa el cuerpo de la española, pero tiene, también ella que tan recta y espiritual es –o precisamente por eso–, un punto de capitulación: el cuadro. ¿Por qué el cuadro «Frutas en el café» significa el punto de rendimiento de todo el mundo, el nudo y el nexo que lo tensa y lo articula todo? Ese cuadro, que por cierto nunca se ve en cámara, excita y recupera a la gente. La saca de su marasmo, de su aturdimiento constante. Luego de que le regalan el cuadro, escucharemos de Miro: «tengo la cabeza llena de ideas». A Avelino, el CVP de Suchel, le llena la cabeza de deseos. A todo el mundo lo llena de algo, con algo, porque, señores, el cuadro «Frutas en el café» es un afrodisíaco, una metáfora. Es también, claro está, como suponía Yimi de alguna manera, un trofeo y una ofrenda. ¿Una metáfora de qué? Una metáfora del poder de la creación, sobre el poder del arte que todo lo blanquea y lo enaltece; lo más vil, lo más abyecto, puede ser liberado frente a la facultad desalienante de la creación. Eso nos dice *Frutas en el café*.

Y eso debería escuchar el cine cubano, cuando una película como esta es a él lo mismo que el cuadro a los personajes de Padrón. A ver si conseguimos regresar de la pereza y hacer que el cine cubano renazca, como lo ha logrado mil veces esta nación, de sus propias ruinas y de sus cenizas.

[1] El actor Luis Alberto García, figura frecuente en las comedias cubanas, se cuenta entre los más vehementes en la discusión. Él ha comentado cómo «a nadie se le ocurre preguntarle a Fernando Pérez: "Fernando, ¿por qué de tus cinco películas ninguna es comedia, todas son dramas? Y la próxima, que es *Madrigal*, también es drama". Los directores son como los actores, se sienten cómodos haciendo reír a la gente [...]». García no tiene el menor reparo en declarar principios: «[...] si yo fuera un productor con dinero, sigo haciendo comedia toda la vida, de todas maneras el cine va a estar lleno, vas a estar mostrando algo que artísticamente tiene muchos valores, no estás haciendo concesiones y encima, la gente se divierte y si la gente se divierte y llegan a su casa y hacen una reflexión pequeña, mediana, grande, regular... perfecto, cuál es el problema». Por su parte, el realizador Gerardo Chijona ha enfatizado que «[...] no hay por qué pedir perdón a nadie porque tú quieres contar tu historia de la manera que te da la gana y cuando la tienes en la cabeza, tú no estás pensando que si es comercial, que si le va a gustar a aquel crítico porque nadie sabe nada de si funcionará o no [...]». Ambos en «Afílame el lápiz, negra». *Revolución y Cultura*, n. 4, 2004, p. 50.

[2] Este supuesto de la crítica, acerca de la manipulación secreta de las aristas del género por parte de los realizadores, resulta al mismo tiempo visto por algunos de ellos como un simple y lineal reclamo de aquella. Esa situación es a todas luces sintomática. Para seguir con la turbulencia analítica de Luis Alberto García, es interesante escucharlo cuando espeta: «Los críticos, ellos son los primeros que siempre dicen por qué otra comedia, pero cuando el director esto mismo trató de hacerlo en clave de tragedia se asustan y no hablan de la película, no la tocan ni con pinceles, no entiendo qué es lo que quieren, palos porque bogas y palos porque no bogas, si se trata la realidad cubana en una comedia dicen: sí, claro, están haciendo broma con esto, por qué no lo hacen en serio; cuando lo hacen en serio resulta que dicen: qué va, pa' su madre». (Cit., ídem 50.)

[3] Como si el valor de la crítica residiera mayormente en el sentido final de su aprobación o su desacuerdo.

[4] Pudiera decirse que el realizador modélico por estos días opera con un paradigma de espectador absolutamente desfasado. Muchas veces se piensa, y se espera aún, la carcajada cómplice y bastante acrítica de cierto receptor extendido en los 80, cuando en la actualidad el espectador de cine en Cuba apenas dispende una sonrisa amarga ante esa impenitente concesión comunicativa. No soy un crítico obsedido con el tema de la recepción (para ese asunto recomiendo consultar los textos de Juan Antonio García), pero me basta la experiencia de compartir la visualización de no pocos filmes cubanos en las salas actuales, las que, salvo quizá en el caso de *Viva Cuba*, que resultó todo un fenómeno sociológico y de comunicación, difícilmente dejan escuchar hoy aquellos risueños consensos del pasado.

[5] Las dos primeras fueron oficialmente estrenadas en los principales cines de la ciudad durante el verano de 2005. En el caso de *Frutas en el café*, sinuoso y un poco inexplicable, hay que decir que a pesar de no haberse estrenado propiamente (fue exhibida, en una ocasión, en la Muestra de Jóvenes Realizadores), hacía parte de las discusiones y debates de los cubanos de a pie en los días del verano duro, por una razón casi más potente que el frustrado o diferido estreno oficial: la tenían todos los bancos de video de la ciudad. De manera que la gente cruzaba criterios sobre las tres con toda naturalidad, no obstante las diferentes procedencias.

[6] Otra variación inquietante respecto de la misma tipología se recuerda en la cinta argentina *Amigo mío* (Jeanine Meerapfel y Alcides Chiesa, 1993), donde, ahora juntos, un joven padre y su niño emprenden un viaje contra el desarraigo, viaje que pretende recuperar, por sobre la argentinidad, todo lo latinoamericano, más cuando el protagonista posee una descolocadora ascendencia europea.

[7] La idea de los personajes frente al mar también representa un extraño «homenaje» a decenas de películas que antes concluyeron así, con mucha más suerte en la expresión y el significado abierto: *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959), *Detrás del sol* (Walter Salles, 2002), *Una casa con vista al mar* (Alberto Arvelo, 2001), etc. La intertextualidad de *Viva Cuba* pareciera trabajar sobre los más inmediatos y fáciles ejemplos que vinieran a la mente.

[8] Una de las grandes actuaciones de Jorge Perugorría, quien borda, con sutilezas de la expresión corporal y el manejo de los tonos vocales idóneos, las debilidades heroicas del pobre hombre.

[9] Lo cual no niega la cierta dosis de concesiones que se localiza en el desarrollo del drama, aquí o allá en las escenas. No me estoy refiriendo a la discutida violación en tiempo real, donde la imagen de la navaja clavada a milímetros del rostro de Faria, o el detalle fetichista del chicle que el chulo pega al mueble al cabo de su acto, dicen muchísimo sobre los personajes; sino a momentos como ese,infeliz, en que Faria se ve conminada, con tal de conseguir un poco de «mensajes de amor de curso legal», como diría Serrat, a masturbar a uno de sus amantes extranjeros en medio de algún restaurante. Se trata de una gratuidad que no aporta nada en términos dramáticos, mal filmada además, desde un penoso estatismo de muy pobres planos.

Amantia

MAYBELÉN DÍAZ VÁZQUEZ

a Sarahí
a Mairely Ramón y Jennifer Piñeiro

Eran más de las doce. Julio se disponía a ver películas hasta la madrugada junto a una sartén de carne con papas, galletas y una botella de ron; le encantaba hacer eso los sábados. Entonces Roberto Murillo lo llamó para que fuera a su casa. Julio tomó la agenda de apuntes, menudo para la guagua y salió a la calle. Murillo era médico, vivía del otro lado de la ciudad, cerca del puerto.

Subió las escaleras y se detuvo ante la única puerta del tercer piso. Tuvo una sensación extraña cuando lo acarició la luz del faro, le cosquilleaba la nuca. Murillo le abrió, fue casi efusivo, como siempre, pero con un matiz de seriedad que lo enrarecía.

—Ven, para que conozcas a una amiga.

En la sala había una muchacha. Tenía en la mano un vaso de agua con hielo y miraba inconmovible el faro. Sólo podía verse su mejilla contorneada por la luz blanca y el vestido azul prusia muy largo que se abría como un atuendo de otra época.

—Ella es Amantia –al oír su nombre fue hacia ellos con una sonrisa, había en sus maneras viveza y fragilidad–. Amantia, él es Julio Valdés, el botánico de quien te hablé.

Ella colocó con extrema delicadeza su mano en la de Julio y lo miró como si se conocieran de antes.

—Espero que me pueda ayudar o al menos darme una explicación, Murillo no puede hacer más por mí –Julio se volvió hacia el amigo sin comprender.

—Siéntate, te vamos a explicar.

Amantia había ido a la Ciénaga en busca de una especie vegetal muy rara. Su descripción la atrajo en particular: parásita, raíces encarnadas, hojas recubiertas de pelusilla blanca, según ella parecida a la escarcha, y flor pálida, casi transparente, con nervaduras plateadas. La habían descubierto hacía muy poco. Como estaba en un área protegida, tuvo que sacarla oculta bajo el pantalón, atada al muslo con alambre de cobre. Aquí se detuvo. Julio la miraba intensamente.

—¿Cuándo puedo verla? –preguntó. Tenía noticias de esa planta, ningún mimo de laboratorio la había hecho crecer fuera de su hábitat natural.

—Ahora. Para eso lo hemos llamado –dijo ella subiéndose el vestido hasta descubrir el muslo.

Tenía en el centro una pequeña espiga de hojas largas como un dedo, que se cerraba hacia adentro, guardando una pelusilla muy fina y brillante, no blanca sino carmesí. Una urdimbre encarnada se perdía hacia arriba, sembrada de brotes casi adultos.

Julio se levantó dándoles la espalda, se acercó a la mesa y observó la agenda sin decidirse a tomarla. Murillo, con los dedos entrelazados, giraba los pulgares uno entorno a otro. La mirada de Amantia era indescifrable. Había acomodado su ropa de forma que le cubriera los pies. Julio se apartó de la mesa y fue a sentarse junto a ella, movía negativamente la cabeza y miraba de soslayo el ruedo del vestido. El haz blanco del fanal cortaba la luminosidad amarilla de la sala. Murillo salió por un momento. Al regresar, lo hizo con unas radiografías y notas manuscritas.

—Estúdialo, por favor –le dijo.

—¿Cómo voy a estudiar una cosa que no sé si creo todavía...? –apretó los dientes, sentía una opresión extraña, pero no podía apartar los ojos del material que sostenían ante él–. Dame la dirección, iré a su casa.

Murillo la escribió en una hoja arrancada a la libreta de teléfonos y la metió en el bolsillo de Julio, que al levantarse agarró los papeles y se marchó sin decir una palabra.

Esa noche no durmió bien, tuvo sueños que no recordaba al despertar. Cuando abandonó la cama luego de mirar el techo durante horas, abrió la ventana y se puso a examinar las placas al resplandor tenue de las diez. Las raíces atravesaban los músculos y se anudaban entorno a los huesos. Leyó las notas de Murillo, imposible extirpar... dolor intenso y hemorragia... no hay peligro para los órganos internos... crecimiento continuo... deficiencia de minerales en sangre.

Entró al baño, se afeitó con lentitud, realizó una tras otra en orden invariable sus disciplinas rutinarias; por último el café y salió a la calle con la hoja de la libreta de teléfonos cuidadosamente doblada en el puño.

Encontró la casa sin esfuerzo, Amantia vivía en la parte vieja de la ciudad, en la primera planta de un edificio con ventanas enormes. Parado ante la puerta, le abrió una mujer de unos cincuenta años.

—¿Amantia se encuentra?

—Sí, pase, está en el patio con las matas –se sintió incómodo con la familiaridad–. Vaya por el pasillo, no tenga pena, ella lo está esperando.

Después de permitirle entrar, salió cerrando tras sí. De momento Julio no supo qué hacer. Caminó por el pasillo como si fuera a tientas, quiso llamarla, pero creyó fuera de lugar pronunciar su nombre estando solos. El ruido de la calle venía desde lejos. Tropezó con un tiesto de claveles sacado de su sitio. Al verla pasar ante la puerta se detuvo; el sonido del agua al salir del grifo lo desperezó. Una vez en el umbral la vio de espaldas, lavándose las manos.

El patiecito era pequeño, cubierto por una red plástica para tamizar el sol. Había muchas orquídeas, algunas de notable rareza; variedades de trébol, al parecer le gustaban bastante; y en una fuente antigua, nenúfares azules.

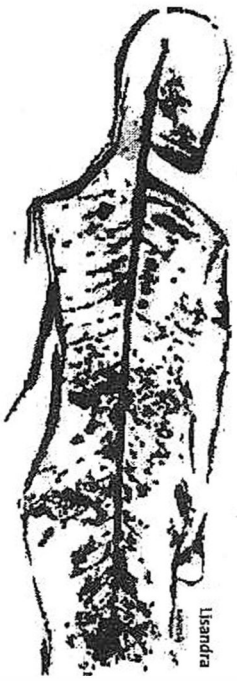
—¿Contempla mi jardín? –Julio se quedó mirando su sonrisa radiante y no pudo creerlo, se sintió burlado.

—Muéstramela –dijo. Ella pareció contrariada y molesta.

—¿Lo que me pasa sería más comprensible para usted si yo estuviera desesperada, moviéndome de hospital en hospital como una atracción de circo?

—Por favor –Julio siguió mirándola con aspereza, pero había suavizado el tono de manera casi imperceptible.

Ella se sentó a sus pies, en la escalerita que bajaba al patio y juntó las manos. Tenía un lunar en la base del cuello. Su pelo castaño brillaba en la coronilla, parecía muy sedoso por la forma en que la brisa suave movía algunas hebras sueltas. Tarareaba una canción muy dulce que él no había oído nunca. Su voz tembló un poco cuando empezó a recogerse el vestido con una mano.



Lisandra

—No, quiero verla completa.

Ella volvió la cabeza pero no trató de mirarlo. Se levantó.

—Espera, me pondré una bata –murmuró al pasar.

Desnuda en su habitación se paró ante el espejo. Julio estaba en el umbral, mirándola. Ella vio cómo sus ojos se detenían en las raíces que le atravesaban el pecho de derecha a izquierda, y luego en un lunar que tenía en la comisura de los labios.

—¿Puedo tocarla?

Ella asintió.

Julio se acercó despacio, rozó la vegetación profusa del esternón y las costillas, así como el bocillo escarlata de los brotes en la clavícula. Acarició los que bajaban por el omóplato hasta rodear la nalga donde se accidentaba el verdor abruptamente.

—¿Cómo es que no te duele? –le dijo casi al oído.

—Al principio, tenía calambres...–susurró.

Él tocó con el pulgar cada uno de los capullos rojizos, al menos cuarenta, sintió una punzada. Se arrodilló, la fronda en las caderas lindaba el monte de Venus. Husmeó cada hoja del escollo en la rodilla y los renuevos que crecían sobre la pierna hasta la base del dedo medio.

—¿Qué sientes ahora? –preguntó; entonces advirtió un temblor sincopado y breve en los brotes de la rodilla.

—Apenas puedo dormir, me ahogo, necesito todas las ventanas abiertas. Mi madre pasa las madrugadas rociándome con un paño. He comido borra de café y tierra colorada como si fueran golosinas. De las molestias qué puedo decir...

Julio se incorporó.

—Me voy –dijo. Amantia alzó los ojos, él sintió el roce de su mano en la mejilla, era como el soplar del viento, esperó. Al marcharse ella lo miraba retirada en la penumbra del cuarto. Una vez en la calle bajo el sol del mediodía quiso volver pero no pudo.

Amantia floreció dos semanas después.

Julio encontró ese día un envase sellado ante su puerta con una nota de Murillo. Le había mandado la planta al laboratorio, estaba casi intacta excepto los extremos de las raíces internas que fue imposible desenredar. Había tenido que destrozar el cuerpo de Amantia, pero así lo había dejado dispuesto ella en su testamento. Julio arrancó la tapa y puso el recipiente abierto sobre la mesa, miró las flores: eran perfectas, rojas con nervaduras plateadas. Tomó una, la hizo girar lentamente ante sus ojos.

—Hermosa –dijo y se la llevó a los labios, estremeciéndose al rozar los pétalos suaves con la lengua, sentirlos contra el paladar, ceder blandamente bajo sus muelas. Fue un sabor dulzón primero, levemente salobre después, el dulcesalado de la carne cruda. Se comió una, otra. Con la vista hundida en la oscuridad, estrujó un pétalo entre los dedos. I

Copiando a Fabelo[1]

MÓNICA ORGES ROBAINA

Todos los días la del corpiño de escamas con el peinado hecho de sirenas rojas visitaba la taberna. Y, al pasar ella por su lado, el de barba y humo en los ojos la seguía mirando en secreto. Él iba para alimentar sus recuerdos de extraordinarios viajes marinos, cuando aún era muy joven. Ella, para sentarse junto a una ventana donde podía ver el mar. Allá, a lo lejos, un barco navegaba tranquilamente. No pensó si era de pesca o no. Era uno más, como aquel que la había obligado a saltar al mar y perderse en él, entregando todo lo suyo a un futuro en las profundidades, sin burbujas para respirar. Bajó la mirada, y él se fijó en sus pálidos hombros. Ella llevaba en su oreja izquierda un anzuelo colgando, y la punta del anzuelo se clavó en los ojos de él. «¿Acaso esa hermosa mujer, acaso ella, la de la sombra azul, es de dónde vengo?» Pensó el hombre de humo en los ojos sin perderla de vista. Traía siempre como sombrero, una figura femenina alada. Recostada sobre él, se retorcía de satisfacción mientras lo incitaba a fumarse un puro. Parecía una diosa, una de las *Gracias* de Rubens, voluptuosa y llena de lujuria que se podía leer en su geografía corporal, sin embargo sólo era la figura de un sombrero. La dama nívea, con la vista extraviada afuera, intentó soltar un suspiro, pero recordó al instante que su aliento se había apagado muchos años atrás. Sus ojos, como mil puñales demoníacos, se hundieron entonces en el vacío de los de él. El hombre expulsó el humo por la nariz. «¿De dónde ha venido? ¿Cuál es su secreto? ¿Por qué viene aquí y se sienta en el mismo lugar, a la misma hora y está sola?» Y aunque ella no pudo escucharle, quiso llorar. Él la miraba de perfil. Creyó ver ante sí una sirena, como esas que conocía tan bien de las leyendas marinas. Ni el humo del tabaco pudo impedir que la contemplara en toda su magnitud.

Mientras la noche se aproximaba los de la taberna comenzaron a encender los candelabros. La caída de la tarde se vio desde la ventana donde ella estaba, pero no fue motivo para levantar sus ojos. Él se tomó otra cerveza, y de seguro contó con que la fiel mujer que habitaba el sombrero se lo celebrase. Pero él ahora pensaba en la dama azul. Aquella, que fue tragada por una tormenta a mar abierto, que había dejado la vida para ser una *mujer* que acostumbraba a sentarse sola frente a un bullicio de hombres borrachos, para contemplar con la vista gacha el mar desde lejos, desde arriba. «Lo haré.» Y apagando el tabaco en el fondo de cerveza que quedó en su jarra, se levantó y fue hacia la desconocida. Se arregló el sombrero y su fiel compañera le limpió los ojos y abrió sus alas para llamar la atención. Los presentes, que ahí pernoctaban, la miraron embobados, y el hombre sintió orgullo y también algo como un cosquilleo que le picaba por debajo de sus brazos hasta alcanzar el centro de la espalda. Sudaba. Pretendió encender otro puro, pero cada vez estaba más próximo a ella. La vio sentada como una estatua fundida en plata con la mirada fija en el barco que ya se iba perdiendo en el horizonte, en la línea abismal del recuerdo. Le habló con soltura, intentado ser amigable, pero ella continuó inmóvil. Se sentó a su lado, pero ella no lo miró. Finalmente, la tocó en el brazo y la encontró fría, pesada como la piedra. Se asustó. El humo de sus ojos se disipó y la *vio* con el rostro mojado, con la cabeza agitándose entre las olas, gritándole que la ayudara a vivir. Sintió como si aquel roce pudiera haberle robado una parte de su aliento. Se alejó de ella hasta marcharse por donde había entrado. Su corazón cambió el sonido de sus latidos. Iban de prisa. La dama cerró los ojos y suspiró.

1 Las pinturas de Roberto Fabelo en las que se inspira este texto son «Sirenas rojas» y «Humo en los ojos», del año 2000. (N. de la A.)

Fabelo en el «decenio negro»

Píter Ortega Núñez

Si fuésemos a estudiar la producción plástica de Roberto Fabelo en su devenir histórico, con el ánimo de realizar una periodización de esta, podríamos distinguir –partiendo de la fecha en que el artista se graduó de la ENA, y teniendo en cuenta los momentos de continuidad y ruptura dentro de su trayectoria creadora– tres etapas fundamentales: 1972-1983, 1984-2002 y 2003 hasta la actualidad. Para este trabajo he querido referirme a la primera de ellas, acaso porque sea la menos conocida y estudiada, tanto en el ámbito académico como fuera de él.

Los límites temporales de este primer periodo responden a la siguiente consideración: 1972 porque, como ya se apuntó, es el momento en que el creador abandona la ENA, y 1983 porque en el año siguiente se produce un trascendental giro formal y temático en su poética (con los *Fragmentos vitales* que obtuvieron el Premio de Dibujo en la Primera Bienal de La Habana de 1984).

Antes de comenzar el análisis de las obras propiamente dichas, resulta imprescindible, para ser justos en la valoración, que nos situemos en el contexto en que estas emergen, es decir, en la norma estética y el horizonte de expectativas que imperaban en el arte y la crítica cubanos de los años setenta.

Hoy día es harto conocido que la política cultural llevada a cabo por la Revolución a partir de 1959 fue portadora de algunos errores y desaciertos, los cuales tuvieron una repercusión considerable en el ámbito de la praxis artística y el pensamiento crítico, fundamentalmente en la década del setenta (no en balde una parte de esta década ha recibido el calificativo de «quinquenio gris»); errores que, por suerte, han sido felizmente superados en pro del desarrollo de la cultura nacional. En el año 1961, en una reunión efectuada en la Biblioteca Nacional con lo mejor de la intelectualidad de entonces, nuestro Comandante en Jefe pronunció una frase que, a pesar de su brevedad, se convirtió en la esencia de la estrategia cultural pensada y articulada desde la oficialidad: «dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada».[1] Estas palabras, en suma cuestionables, han provocado muchas dudas e inquietudes en artistas, críticos y demás intelectuales del país. Veamos, por ejemplo, las siguientes preguntas que, a propósito de dicha frase, formuló el destacado teórico cubano Desiderio Navarro en una ponencia presentada en la Conferencia Internacional «El papel del intelectual en la esfera pública», organizada por el Fondo del Príncipe Claus de Holanda, y efectuada en Beirut, del 24 al 25 de febrero de 2000:

> ¿Qué fenómenos y procesos de la realidad cultural y social cubana forman parte de la Revolución y cuáles no? ¿Cómo distinguir qué obra o comportamiento cultural actúa contra la Revolución, qué a favor y qué simplemente no la afecta? ¿Qué crítica social es revolucionaria y cuál es contrarrevolucionaria? ¿Quién, cómo y según qué criterios decide cuál es la respuesta correcta a esas preguntas? ¿No ir contra la Revolución implica silenciar los males sociales que sobreviven del pasado prerrevolucionario o los que nacen de las decisiones políticas erróneas y los problemas no resueltos del presente y el pasado revolucionarios? ¿Ir a favor de la Revolución no implica revelar, criticar y combatir públicamente esos males y errores?[2]

Es lógico que la célebre frase provocara a largo plazo este tipo de reflexiones entre los intelectuales, pues respondía a una pretensión de situarle límites a su actividad creadora. Aparentemente se postulaba el derecho de los artistas a una total libertad de creación, toda vez que lo indicado era que, dentro de la Revolución, cualquier lenguaje formal (en el caso de la plástica) era válido. Pero nótese que sólo «dentro de la Revolución», lo que

significa que el artista queda reducido a un simple apologista o cantor de las virtudes del proceso revolucionario. Mientras que con la expresión «contra la Revolución, nada» se trataba de impedir cualquier asomo de crítica social desde el arte.

Más adelante, en el texto mencionado, Navarro plantea:

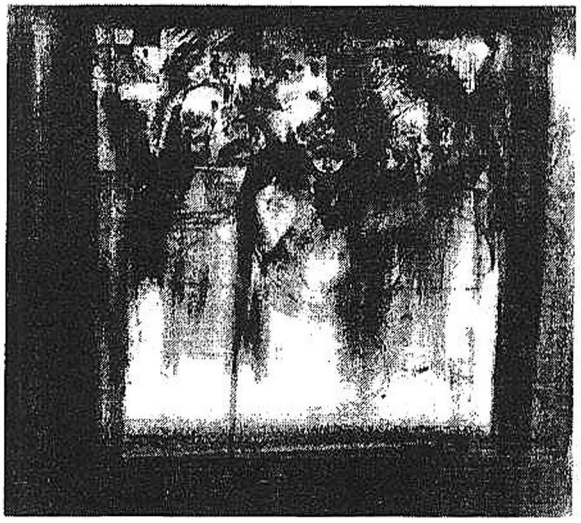
> De 1968 en adelante, más allá de una serie de medidas administrativas (la más simbólica de todas sería la disolución de la importante revista llamada precisamente *Pensamiento Crítico*), se produjo una verdadera cruzada contra la intervención crítica de la intelectualidad en la esfera pública, cruzada que tuvo su punto culminante en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971) y que sólo vino a desarticularse a principios de los años 80 con el fracaso del último desesperado intento de implantar como doctrina oficial el realismo socialista en su versión soviética más hostil a la crítica social.[3]

Si el autor menciona el Primer Congreso de Educación y Cultura es porque justamente en este nuestro Comandante enunció otra sentencia que ha llegado a ser tan célebre y discutible como la anterior: «Nuestra valoración es política. No puede haber valor estético sin contenido humano».[4] Estas palabras nos ayudan a comprender el por qué en la década del 70 predominó una crítica de arte completamente politizada, una crítica que valoraba el arte en tanto arma ideológica de la Revolución, pasando por alto en ocasiones los verdaderos valores artístico-estéticos de las obras criticadas (no es casual que algunos talentos del momento hayan sido confinados al silencio y el ostracismo). De manera que el contenido político ensalzador de las glorias de la Revolución se convirtió en el indicador de valor más importante a tener en cuenta a la hora de establecer el juicio crítico. Basta con hojear cualquier revista cultural de esos años para percatarnos de estas ideas. Por otra parte, el enunciado «No puede haber valor estético sin contenido humano» desconoce prácticas artísticas tan legítimas como la abstracción (de ahí que esta haya sido tan atacada por esos tiempos) y otras formas del *arte por el arte*, al tiempo que priva al arte del derecho a regodearse en su propia autonomía (a pensarse a sí mismo).

El ambiente epocal descrito fue configurando una norma estética y un horizonte de expectativas supeditados a intereses políticos, lo cual condicionó –con plena conciencia de ello o de modo subconsciente– la creación y la concepción del arte de la mayor parte de los artistas del período (incluyendo a Fabelo). En este sentido fueron decisivas también las estrategias expositivas del circuito de galerías de entonces, pues muchos salones y concursos eran convocados a propósito de fechas significativas o simbólicas desde el punto de vista político y social (y además por organismos de esta índole, como el Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, entre otros). Veamos los nombres de algunos de estos salones, para corroborar lo anteriormente dicho: «Salón Permanente de Jóvenes. Pintura y Grabado. 1976. En conmemoración al 123 aniversario del natalicio de José Martí y el XV aniversario del CNC.»; «Salón Permanente de Jóvenes. Dibujo, Escultura y Cerámica. 1976. En conmemoración al XXIII aniversario de la gesta del Moncada»; «Salón Permanente de Jóvenes. 1977. En saludo al III Congreso de la UJC»; etc. De esta forma, sin imponer al artista lo que debía hacer y lo que no, se condicionaba subrepticiamente la temática a tratar. El propio Fabelo con el tiempo llegó a adquirir conciencia de este fenómeno, y en una entrevista que le realizó Ángel Tomás en 1988, refiriéndose a aquellos años confesó:

> Existían muy pocas alternativas promocionales y casi la única vía para colocarnos en la superficie era lograr un premio en algún salón. No pintábamos para mandar a los salones, pero en el fondo siempre teníamos la esperanza de lograr un premio para hacernos conocer. Estos salones y concursos resultaron bastante perjudiciales porque alentaban principalmente a que el arte se mantuviera en la línea de los preceptos que comentamos anteriormente [se refiere a los preceptos políticos].[5]

Por todo lo expuesto hasta aquí resulta lógico que los temas de corte apologético, triunfalista, fueran muy recurrentes –aunque no los únicos– en las obras plásticas de esta etapa: la defensa; el internacionalismo; la exaltación de héroes como Martí, el Che, Camilo; de milicianos, obreros, macheteros, estudiantes; de temas históricos, etc. Y es precisamente en estas coordenadas temáticas que se mueve el Fabelo de aquellos años, en perfecta coherencia con el resto de los creadores de entonces. Un Fabelo que, evidentemente, no guarda mucha relación con la orientación actual de su obra.



En lo que respecta al lenguaje formal, en los setenta proliferó una gran variedad de vertientes o tendencias, muchas de ellas asimiladas del panorama artístico internacional. Entre las principales se encuentran:

1. El pop (Juan Moreira, Eugenio Blanco, César Leal, Rubén Torres Llorca, José Miguel Pérez).
2. Vertiente expresionista tendiente a la deformación grotesca (el primer Tomás Sánchez –1971 a 1974–, Pedro Pablo Oliva, Eduardo Roca, Nelson Domínguez).
3. Línea artística que pondera la imaginación, el onirismo, la fantasía, etc. (José Masiques, Ever Fonseca, Mario Gallardo, Manuel Mendive, Arnaldo Rodríguez Larrinaga).
4. El fotorrealismo (César Leal, Flavio Garciandía, Nélida López, Gilberto Frómeta, Aldo Menéndez, Rogelio López Marín, Tomás Sánchez).[6]

Sin embargo, la obra de Fabelo de este primer momento no se puede encasillar en ninguna de las líneas de creación anteriores, por lo que es preciso estudiarla teniendo en cuenta su relativa independencia en este sentido.

Después de analizadas con una óptica crítica las características del contexto en el cual irrumpe la obra del entonces joven estudiante Roberto Fabelo (características que, como hemos visto, incidieron de algún modo en sus preferencias temáticas), estamos en condiciones de adentrarnos en el estudio detallado de las principales realizaciones del artista correspondientes al período que nos ocupa (1972-1983).

Desde que era alumno de la ENA, Fabelo se destacó por su excepcional talento como dibujante, sorprendiendo a profesores y compañeros de clase con el gran virtuosismo técnico de sus trabajos. Y fue justamente esa técnica la privilegiada por el creador durante estos primeros años de su producción artística (como lo ha seguido siendo hasta el día de hoy), constituyendo una suerte de obsesión, casi un «vicio» por la avidez y la frecuencia con que la trabaja.

Sin dudas los dibujos más significativos del período son los de la serie *Imágenes de Angola Victoriosa*, con la cual obtuvo el Primer Premio de Dibujo en el Salón *26 de Julio* de las FAR, del año 1976. Se trata de un conjunto de siete piezas realizadas a lápiz sobre cartulina, en las que aparecen reflejadas la alegría y la vitalidad del pueblo angolano tras la victoria. Para la realización de esta serie Fabelo partió de fotografías existentes, método muy en boga por estos años –principalmente en los fotorrealistas– y que él usó con mucha frecuencia. Sobre esta manera de trabajar, el artista comentó en una ocasión, a propósito de una entrevista que le realizó Teresa Lavandero:

> El hecho de que algunos empleemos la fotografía como recurso es perfectamente válido, mientras que ésta no convierta a la pintura o al grabado en sus esclavos. Y digo que es válido porque hay una serie de hechos que están materialmente un poco alejados de nosotros y la fotografía contribuye a acercárnoslos y poder trabajar sobre ellos –dijéramos que un poco parasitariamente porque ella en sí ya es la obra de otro artista.[7]

Cuando nos dice «mientras que esta [la fotografía] no convierta a la pintura o al grabado en sus esclavos», nos percatamos inmediatamente de la diferencia entre este tipo de obras suyas y las de los fotorrealistas.

En esta serie se aprecian también dos rasgos fundamentales que caracterizan a los dibujos del artista en estos años y que se han mantenido constantes hasta el día de hoy. El primero de ellos es el predominio de fondos planos (sin lugar para la profundidad espacial) y neutros, de modo que las figuras aparecen generalmente descontextualizadas. El otro es una tendencia a contrastar –en una misma obra– zonas de un acabado formal exquisito y de gran preciosismo en los detalles, con otras dejadas intencionalmente a medias, adquiriendo estas últimas un carácter de boceto, un aspecto inacabado, lo que nos transmite cierta sensación de impremeditación, de espontaneidad y rapidez en el trazo, detrás de lo cual se puede advertir ese afán de síntesis que acompaña siempre al creador.

La figura de Martí es muy recurrente en las obras de esta etapa. En un dibujo de 1975 titulado *Patria borinqueña Nº1* se observa, en el centro de la composición, una enorme bandera cubana que envuelve a una joven de la cual divisamos solamente la cabeza. Posada en la bandera se distingue una mariposa, y en la parte inferior derecha de la obra aparece nuestro Apóstol con un brazo en alto, en actitud de orador, rodeado de varias personas. Es evidente que se trata de un homenaje a nuestra Patria (la joven la representa simbólicamente) y a nuestro Héroe Nacional. Resulta interesante cómo en este dibujo, desde una fecha tan temprana, ya se aprecia una atmósfera si no surrealizante todavía, por lo menos sí de fabulaciones e incongruencias, elementos estos que serán decisivos para la conformación y consolidación del estilo personal del artista. Por otra parte, es digna de destacar en esta obra la excelsitud de su factura.

Otras piezas en las que aparece representado nuestro Apóstol son las que integran la serie *Martí y los obreros en Tampa*. En estas creaciones la obviedad y la factual explicitación llegan a un nivel tal que frisan lo panfleta-

rio e impiden cualquier asomo de valor artístico, por lo que no resulta pertinente detenernos a analizarlas con profundidad. Sólo debemos apuntar que en ellas se puede constatar ese gusto por la representación de multitudes tan común entre las obras de Fabelo de estos años.

Manifestación estudiantil, de 1973, realizada en tempera sobre cartulina, con predominio de violetas, rosas, azules y negro (una de las pocas excepciones de trabajo con el color en este período, pues la mayoría de las realizaciones son en blanco y negro), constituye otro ejemplo donde se muestran concentraciones de personas. En este caso se vislumbra cierta audacia desde el punto de vista técnico, en lo que concierne al tratamiento de la pincelada, pues esta es gestual, dinámica, agitada, provocando como resultado una pintura de manchas, con apariencia de chorreado, lo cual le confiere una gran movilidad a la composición y acentúa el carácter convulso de la escena narrada.

Otra temática importante en este momento es la relacionada con la caña. En *Macheteros*, litografía de 1975, se observa un colectivo de trabajadores vestidos con ropa de campo y sombreros, portando cada uno un machete. De la mano que sostiene el machete que ocupa el centro de la composición brota un conjunto de líneas espirales que produce una sensación de germinación, crecimiento, desarrollo, optimismo, vitalidad, al tiempo que le proporciona dinamismo a la obra. La serie *Muchachas del azúcar* (tinta sobre cartulina), también de 1975, guarda mucha relación con *Macheteros* en cuanto a sus soluciones formales y de contenido; sólo que ahora son féminas en lugar de hombres.

Con los ejemplos presentados basta para percatarnos de que la mayoría de las creaciones del Fabelo de los años setenta, aunque hacen gala de un excelente dominio técnico, convirtiéndolo en uno de los mejores dibujantes del momento –hoy todavía lo es–, adolecen de ingenuidad y falta de creatividad en el orden conceptual, deficiencia esta que muy lúcidamente reconoció en años posteriores el propio artista:

> Dibujaba como un maníaco y trataba de utilizar todos los recursos del dibujo; me regodeaba en las soluciones formales, pero sin preocuparme por problematizar los temas. Esos trabajos que pudieran clasificarse como lindos dibujos, tenían buena factura técnica pero una imaginería un poco ingenua.[8]

En 1979 Fabelo realizó un dibujo titulado *Juegos*, con el que obtuvo el Primer Premio en la I Trienal de Dibujo *Arístides Fernández*, celebrada en ese mismo año. Se trata de un paisaje onírico, fantástico, con algunos personajes que juegan en él. El centro lo ocupa un enorme gallo encima del cual «cabalga» un pequeño Infante, imagen que será muy recurrente a partir de este momento en la producción artística fabeliana. Esta obra es bien significativa puesto que implicó un cambio temático importante dentro de la trayectoria creadora del artista, al abandonar de una vez y para siempre aquellos temas de corte político, apologéticos y triunfalistas para adentrarse en un universo mucho más intimista y poético, adquiriendo la imaginación un protagonismo todavía mayor, por lo que podemos hablar (ahora sí) de «atmósfera surrealizante».

En los años que siguen a 1979, y hasta 1983 –años en que se comienza a producir una modificación de la norma imperante, con sucesos de la envergadura de «Volumen 1», entre otros–, la obra de Fabelo seguirá la dirección iniciada en *Juegos*. Ejemplo de ello son «Ascensión» (1980, tinta sobre cartulina), «Sin título» (1981, técnica mixta sobre cartulina), la serie *Divertimento* (1981), entre otras. Se trata de un momento de transición, de tanteos y búsquedas que lo conducirán a la orientación definitiva de su poética, en 1984, con los memorables *Fragmentos vitales* de la 1ra Bienal de La Habana –los cuales he analizado también, con detenimiento, en investigación más extensa.

[*Juegos*] implicó un cambio temático importante dentro de la trayectoria creadora del artista, al abandonar de una vez y para siempre aquellos temas de corte político, apologéticos y triunfalistas, para adentrarse en un universo mucho más intimista y poético

[1] Fidel Castro: *Palabras a los intelectuales*. Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961, p. 11.
[2] Desiderio Navarro: «In medias res publicas», en *La Gaceta de Cuba* (La Habana), n. 3, 2001, p. 40-41.
[3] Ídem, p. 41.
[4] Fidel Castro: «Discurso de clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura», en *Congreso Nacional de Educación y Cultura. Memorias*. Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971, p. 216.
[5] Ángel Tomás: «El arte de la complacencia», en *Juventud Rebelde*, La Habana, 24 de julio de 1988, p. 6.
[6] Cfr. Concepción Otero Naranjo e Hilda María Rodríguez Enrique: *La pintura cubana de la década del 70*. Trabajo de Diploma. Tutor: Lic. Gerardo Mosquera. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, 1982 (inédito).
[7] Teresa Lavandero: «Fabelo: estudio ligero sobre el papel», en *Revolución y Cultura* (La Habana), n. 58, 1977, p. 67.
[8] Ángel Tomás: ob. cit., ibídem.

por Juan Manuel Tabío

Émile Cioran (1911-1995), escritor y pensador de origen rumano que residió en París desde 1937, adoptó, diez años más tarde, la lengua francesa, lo que le valió ser considerado como el meteco más ilustre del siglo xx francés. Admirable cultor del aforismo, lúcido enemigo de cualquier sistema, su visión radicalmente pesimista se refleja en los títulos de algunas de sus obras más importantes (verbigracia: En las cimas de la desesperación, Silogismos de la amargura, Del inconveniente de haber nacido*). Los artículos que a continuación presentamos, los únicos dedicados a escritores de habla hispana, pertenecen al volumen* Exercises d'admiration *(1986), en el que Cioran rinde homenaje a algunos de sus autores favoritos (heterogéneo catálogo que abarca desde Joseph de Maistre hasta Beckett o Fitzgerald). (N. del Tr.)*

Borges
Carta a Fernando Savater

París, 10 de diciembre de 1976

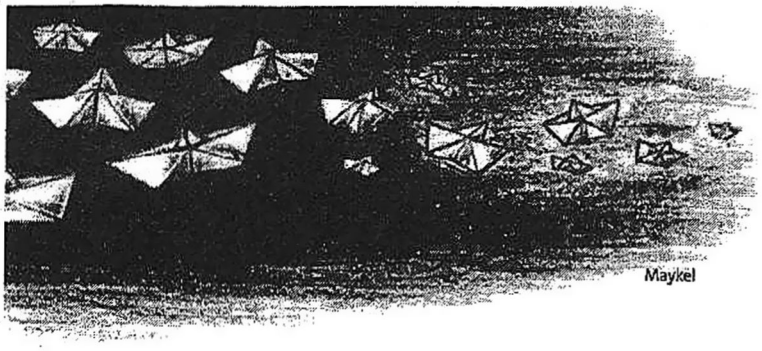
Querido amigo:

En noviembre, a su paso por París, usted me pidió colaborar en un volumen de homenaje a Borges. Mi primera reacción fue negativa; la segunda... también. ¿De qué sirve, pues, celebrar a alguien, cuando las propias universidades lo hacen? La desgracia de ser *reconocido* ha caído sobre él. Merecía algo mejor. Merecía permanecer a la sombra, en lo imperceptible, quedar tan inasible e impopular como todo lo sutil. Así, habría estado en su ámbito. La consagración es el peor de los castigos (para un escritor en general y, muy especialmente, para un escritor de su género). Desde el momento en que todo el mundo lo cita, no lo puede uno citar más pues, si lo hace, tiene la impresión de venir a engrosar la masa de sus «admiradores», de sus enemigos. Aquellos que quieren rendirle justicia a cualquier precio no hacen en realidad sino precipitar su caída. Aquí me detengo porque, si continuase en ese tono, terminaría por apiadarme de su suerte, de la cual, entonces, se tiene derecho a suponer que él mismo se apiada.

Creo haberle dicho alguna vez que, si me interesaba tanto por él, era porque representaba una especie de humanidad en vías de desaparición, y que encarnaba la paradoja de un sedentario sin patria intelectual, de un aventurero inmóvil, que se paseaba con holgura por varias civilizaciones y literaturas, un monstruo soberbio y condenado. En Europa, como un ejemplar semejante, se puede mencionar a un amigo de Rilke, Rudolf Kassner, que publicó a comienzos de siglo una obra de muy primer orden sobre la poesía inglesa (fue después de haberla leído, durante la última guerra, que me puse a aprender el inglés) y habló con una admirable agudeza de Sterne, de Gogol y de Kierkegaard tanto como del Magreb y de la India. Profundidad y erudición no van juntas; él había logrado, pues, conciliarlas. Un espíritu universal, al que no faltó sino la gracia, la seducción. Es aquí donde se manifiesta la superioridad de Borges, seductor como ninguno, que ha logrado infundir un algo de impalpable, de etéreo, de *encaje*, a lo que fuere, incluso al razonamiento más arduo. Porque todo en él está transfigurado por el juego, por una danza de hallazgos fulgurantes y de deliciosos sofismas.

Nunca me he sentido atraído por los espíritus confinados en una sola forma de cultura. *No arraigarse, no pertenecer a ninguna comunidad:* tal ha sido, y es, mi divisa. Girado hacia otros horizontes, siempre he buscado saber lo que sucede en otras partes. A los veinte años, los Balcanes no podían ofrecerme nada más. Es el drama, y también la ventaja, de nacer en un espacio «cultural» menor, cualquiera que sea. *El extranjero* se había convertido en mi dios. De ahí, esta sed de peregrinar por las literaturas y las filosofías, de devorarlas con un ardor enfermizo. Lo que sucede en el Este de Europa debe suceder en los países de América Latina, y he observado que sus representantes son infinitamente más informados, más «cultivados» que los occidentales, incurablemente provincianos. Ni en Francia ni en Inglaterra veo a alguien que tenga una curiosidad comparable a la de Borges, una curiosidad exaltada hasta la manía, hasta el vicio (y digo *vicio* porque, en materia de arte y de reflexión, todo lo que no se torne en fervor más bien perverso, es superficial; luego, *irreal*).

Como estudiante, me había visto impulsado a estudiar a los discípulos de Schopenhauer. Entre ellos, había un tal Philipp Mainländer que me había retenido particularmente. Autor de una *Filosofía de la Liberación*, poseía además para mis ojos el resplandor que confiere el suicidio. Yo me preciaba de ser el único en ocuparme todavía de ese filósofo, completamente olvidado; por otra parte, no tenía ningún mérito, pues mis investigaciones tenían que conducirme inevitablemente hacia él. ¡Cuál no sería mi sorpresa cuando, mucho más tarde, di con un texto de Borges que precisamente lo sacaba del olvido! Si le



cito este ejemplo es porque, a partir de ese momento, me puse a reflexionar más seriamente que antes sobre la condición de Borges, destinado, arrastrado a la universalidad, obligado a ejercer su espíritu en todas las direcciones, aunque fuera para escapar de la asfixia argentina. Es la nada suramericana lo que hace a los escritores de todo un continente más abiertos, más vivos y más diversos que los europeos del Oeste, paralizados por su tradición e incapaces de salir de su prestigiosa esclerosis.

Ya que quiere usted saber lo que admiro más en Borges, le responderé sin vacilar que es su desenvoltura en los más variados dominios, la facultad que tiene de hablar con igual sutileza del Eterno Retorno y del tango. Para él, todo se vale, desde el momento en que él es el centro de todo. La curiosidad universal no es signo de vitalidad universal si no lleva la marca absoluta de un yo del que todo emana y en el que todo desemboca: soberanía de lo arbitrario, comienzo y fin que se pueden interpretar según los criterios más arbitrarios. ¿Dónde está la realidad de todo esto? El Yo: farza suprema... El juego en Borges recuerda la ironía romántica, la exploración metafísica de la ilusión, el malabarismo con lo ilimitado. Friedrich Schlegel, hoy, está adosado a la Patagonia.

Una vez más, no se puede sino deplorar que una sonrisa enciclopédica y una visión tan refinada susciten una aprobación general, con todo lo que esto implica... Pero, después de todo, Borges podría devenir el símbolo de una humanidad sin dogmas ni sistemas y, si hay una utopía a la que yo, de buen grado, suscribiría, sería aquella en la que cada uno se modelara según él, según uno de los espíritus menos pesados que jamás haya habido, según el «último de los delicados».

María Zambrano
Una presencia decisiva

Desde el momento en que una mujer se entrega a la filosofía, se vuelve desbordada y agresiva, y reacciona como una advenediza. Arrogante y, por lo tanto, vacilante, visiblemente *sorprendida*, no se encuentra, con toda certeza, en su elemento. El malestar que inspira este caso, ¿cómo es posible que no se lo experimente jamás en presencia de María Zambrano? A menudo me he planteado esta interrogante, y creo poder responderla: María Zambrano no ha vendido su alma a la Idea. Ella ha salvaguardado su esencia única poniendo la experiencia de lo insoluble *por encima* de la reflexión acerca de él. Ella, en suma, ha aventajado a la filosofía... La verdad no es, a sus ojos, sino aquello que precede, o sucede, a lo formulado, la palabra que se arranca a las trabas de la expresión o, como dice ella magníficamente, *la palabra liberada del lenguaje*.[1]

Ella forma parte de esos seres a los cuales se lamenta uno de no encontrar más que muy raramente, pero en los que no deja de pensar y a los que se quisiera comprender o, en cualquier caso, adivinar. Un fuego interior que se escurre, un ardor que se disimula bajo una irónica resignación: todo lo que desemboca en María Zambrano desemboca en otra cosa, todo, todo, comporta cierta *otredad*. Si se la puede seguir en todos los aspectos, está seguro uno, no obstante, de resbalar hacia los problemas capitales sin seguir necesariamente los meandros del razonamiento. De ahí, un estilo nada marcado por la tara la de la objetividad, y gracias al cual ella nos conduce hacia nosotros mismos, hacia nuestras mal definidas ambiciones, hacia nuestras virtuales perplejidades. Recuerdo exactamente el momento en el que, en el Café de Flore, tomé la decisión de explorar la Utopía. Sobre este tema, que habíamos abordado de paso, me citó unas palabras de Ortega, que comentó sin mayor insistencia; yo resolví al instante insistir en el lamento o en la espera de la Edad de Oro; lo que no dejaría de hacer más tarde con una curiosidad frenética que, poco a poco, debía consumirse o, más bien, morir en la exasperación. No obstante, unas lecturas extendidas sobre dos o tres años tuvieron su origen en esa conversación.

¿Quién, más que ella, tiene el don, adelantándose a nuestra inquietud, a nuestra búsqueda, de dejar caer el vocablo imprevisible y decisivo, la respuesta a las prolongamientos sutiles? Y es por esto que uno quisiera consultarla al giro de una vida, en el umbral de una conversión, de una ruptura, de una traición, en el momento de las confidencias últimas, vergonzosas y comprometedoras, porque ella nos revela y nos explica a nosotros mismos; porque nos dispensa de algún modo una absolución especulativa, y nos reconcilia tanto con nuestras impurezas como con nuestros dilemas y nuestros estupores.

[1] En español en el original (Nota del Traductor).

por José Adrián Vitier

Balada del suicida

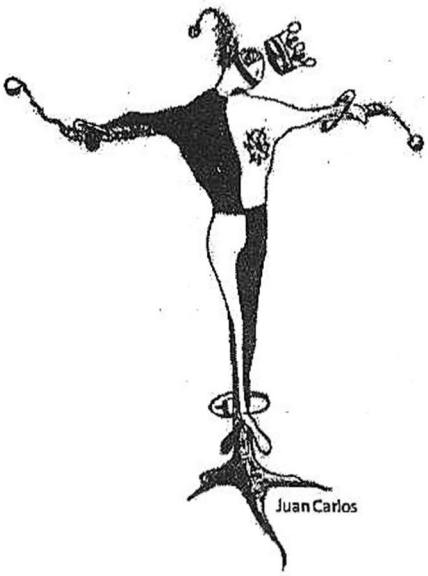
La viga en mi jardín, dice la gente,
es nueva y firme y lo bastante alta.
Amarro el nudo que tan bien conozco
igual que una corbata para un baile;
Mas viendo a los vecinos –sobre el muro–
conteniendo el aliento de un gran «¡Hurra!»,
el más raro capricho me ha surgido:
Quizás no me ahorque hoy, después de todo.

Mañana justamente es día de cobro–
Tengo guardado el sable de mi tío–
Veo una nubecilla rosa y gris–
Tal vez la madre del rector no llame–
Creo que oí decir a Mr. Gall
que hay otro modo de cocer las setas–
La obra de Juvenal no la he leído–
Quizás no me ahorque hoy, después de todo.

El mundo hará limpieza; ya decae
el decadente; los pedantes cansan;
Wells descubrió que los infantes juegan,
Y Shaw supo por fin que también chillan.
Oyen razones los racionalistas.
Va por el bosque un arroyo perdido,
tan oculto que al cielo hace pequeño–
Quizás no me ahorque hoy, después de todo.

Envío:

Oh Príncipe, escucho las trompetas
de Germinal, su artillería tronante.
Puede que hoy caiga tu cabeza real–
Quizás no me ahorque hoy, después de todo.


Juan Carlos

A ballade of suicide

The gallows in my garden, people say,
Is new and neat and adequately tall.
I tie the noose on in a knowing way
As one that knows his necktie for a ball;
But just as all the neighbours –on the wall–
Are drawing a long breath to shout «Hurray!»
The strangest fit has selzed me... After all
I think I will not hang myself today.

Tomorrow is the time I get my pay–
My uncle's sword is hanging on the wall–
I see a little cloud all pink and grey–
Perhaps the Rector's mother will not call–
I fancy that I heard from Mr. Gall
That mushrooms can be cooked another way–
I never read the works of Juvenal–
I think I will not hang myself today.

The world will have another washing day;
The decadents decay; the pedants pall;
And H.G. Wells has found that children play,
And Bernard Shaw discovered that they squall;
Rationalists are growing rational–
And through thick woods one finds a stream astray,
So secret that the very sky seems small–
I think I will not hang myself today.

Envoi:

Prince, I can hear the trumpets of Germinal,
The tumbrills toiling up the terrible way;
Even today your royal head may fall–
I think I will no hang myself today.

Elogio de Chesterton

Maykel

José Adrián Vitier

Knight of the Holy Ghost...
Walter de la Mare

Hoy en día, Gilbert Keith Chesterton ha llegado a ser de esos escritores que uno se siente obligado a defender en la charla amistosa; circunstancia ésta poco menos que incomprensible y escandalosa para sus apasionados lectores. Por ejemplo, no le gusta a usted Milton o el Dante, está bien: puede que no haya tropezado con una buena traducción. Si le disgustan Shakespeare y Cervantes, no importa: encantado de conocerlo. Incluso si usted cree que no le gusta la poesía en general, está bien: para gustos se han hecho los colores y los sabores. Pero si no le gusta Chesterton... bueno, apenas podemos abstenernos de fulminarlo con el más inapelable desprecio. Esto, claro, es una exageración; pero glosando a Pascal diremos que la exageración tiene precisiones que la precisión desconoce. Séanos excusada la defensa –inútil en el fondo– de este escritor que nos despierta un fervor no sólo literario. Séanos excusada, en nombre del misterio que hay en toda profunda simpatía

GKC, como solía firmar sus artículos, incursionó en casi todos los géneros de la escritura; es decir, la poesía, la ficción, el ensayo, el teatro, el periodismo, el debate y la conferencia. Su personalidad y sus libros irradian la misma simpatía humana. Es curioso cómo la perdurabilidad de su obra se ha visto en entredicho justamente a causa de su desbordante simpatía. ¿Desde cuándo se permite que la filosofía sea divertida? ¿Quién dijo que se pueden presentar tesis serias y radicales en medio de la trama de una novela enloquecida? ¿Cómo se puede, con tantísimo ingenio, no ser frívolo? Nadie puede divertirse tanto diciendo cosas tan profundas. Nadie. Tiene que ser un charlatán

En nuestra época, la literatura y hasta el sabor de la palabra «literatura», connotan una peculiar pedantería y un elitismo árido y rampante. El mayor prestigio recae sobre autores cuya lectura requiere de un intérprete; esto es, de un crítico o de un profesor. Apenas puede pronunciarse hoy nombre de escritor más prestigioso que el de un maestro no siempre legible como es James Joyce, en tanto suelen pasarse por alto los méritos, por inmensos que sean, de aquellos escritores que van *directo*, sin intermediarios, al corazón de muchos o de pocos. Desde las antiguas mitologías, pasando por los romances y los cuentos de hadas, hasta los clásicos modernos, son muchos los escritores llenos de encanto, levedad, misterio, épica, poesía, «cantidad hechizada», que son rechazados o marginados por el esnobismo de la crítica y el oscurantismo de las editoriales y academias. Ya Michael Ende hizo notar que si *La Odisea* se hubiera escrito en nuestro tiempo, sólo habría podido salir como literatura juvenil. No pudiendo ignorarse razonablemente la calidad de obras como *El último unicornio* (Peter Beagle), *El señor de los anillos* (J.R.R. Tolkien), *Pequeño, grande* (John Crowley) o *La historia interminable* (Michael Ende), se les intenta negar hasta el final su seriedad o significación. Así se los llama: «literatura juvenil». ¿Semejante ensañamiento se deberá acaso a que tales creaciones tienden a subvertir, de un modo espontáneo y eficaz, las jerarquías creadas por los sacerdotes de la Academia? Sea como fuere, el antológico y ontológico buen humor chestertoniano ha sido un blanco irresistible para el desdén elitista. Y es así que nuestro querido autor ha entrado en la benemérita familia de los escritores menores, no obstante ser un manjar literario de primer orden, un genio desconcertante, y «un gran espíritu», condición esta última que parece estar hoy menos de moda que nunca.

En una biografía de Chesterton publicada poco después de su muerte, se cuenta que entre sus enemigos no había ninguno que lo conociera personalmente. Sus

respuestas ante cualquier desavenencia con un amigo o conocido, tuvieron siempre una suavidad no forzada que desarmaba cualquier rencor. A primera vista sorprende esta delicadeza en el trato, en quien fuera un polemista consumado, experto en demoliciones argumentativas, que parecía capaz de hacer volar la Muralla China con unas pocas cargas bien colocadas.

Qué distinta, sin embargo, la argumentación chestertoniana de aquella «desconstrucción» que esgrimieron los maestros franceses de la suspicacia. Hay, entre una y otra, la distancia que va de un artista marcial a un salteador de caminos. El argentino Ezequiel Martínez Estrada, hablando de Chesterton como polemista, dijo que «manejaba el jujitsu de las ideas, derribando a gigantes como muñecos». Otro argentino, Jorge Luis Borges, imaginativo y argumentador como él, lo contaba entre sus maestros. Otra diferencia importante es el tipo de explosivo utilizado. Como su nombre indica, la desconstrucción, fría y cabalmente, desconstruye. Chesterton, en cambio, dinamita los «satánicos molinos» como los anarquistas de su novela *El hombre que fue Jueves*, pero al disiparse el humo de las explosiones uno divisa, no la deformidad, la destrucción o la Nada, sino las torres intactas de la ciudad imaginada por Lezama, cantada por Whitman, soñada por Blake.

En sus ensayos jamás incurre Chesterton en la sofistería que distingue a los devotos de la desconstrucción, con toda esa jerga indigesta y demencial que se hartará de olvido, y ese triunfalismo técnico, narcisista, que parece el tono de un fortachón cobarde abusando de los muertos ilustres cuyas lenguas ya no se pueden mover. Chesterton, polemista innato, sorprendía a todo oponente vivo con nuevos y brillantes argumentos en favor del mismo punto de vista que se proponía atacar. Y todo con qué gracia y qué franca cortesía. George Bernard Shaw, su más encarnizado rival en los debates públicos, era uno de sus mejores amigos.

Y es que precisamente la fuerza y encanto de su obra manuscrita radica en una muy singular eticidad, una emoción «testaruda y sutil», que se halla pocas veces en el mundo literario. Nosotros la identificamos con la vieja pureza de corazón de que hablan los cuentos, indispensable para las verdaderas hazañas. He aquí algo que se les atraganta a los hiperteóricos al uso: la entereza moral (que ellos ignoran) nutre el estilo (que ellos «admiran»). Suele ocurrir que los médicos rehuyan atender a los miembros de su propia familia, por temor a errar y/o para evitar el peso de una responsabilidad abrumadora. Después de todo, piensa el médico, hay otros especialistas muy buenos que pueden hacerlo en mi lugar. Esta perdonable flaqueza es algo que no trasciende demasiado; pero algo parecido ocurre en muchas otras profesiones y circunstancias, incluida la literatura, donde casi todo trasciende de alguna manera. Tomemos por ejemplo a los estudiantes de Filología cuando seleccionan el tema de sus tesis: frecuentemente eligen aspectos o temáticas que no los comprometen íntimamente, por miedo al error o al peso de la responsabilidad intelectual o emocional. Una tesis, piensa el estudiante, no es más que un ejercicio académico, no exento por demás de la burda peligrosidad de un examen. ¿Para qué voy a empeñar en esto mi corazón? ¿Para qué arriesgar un fracaso simultáneo ante un tribunal (vaya nombre) y ante el Tribunal implacable que puedo ser yo mismo? Es una buena pregunta, pero tiene varias respuestas, y por ahora elegimos esta: porque si rehuimos el peligro de comprometernos, de aplicarnos *sin reservas* a nuestro quehacer, sucumbimos más temprano que tarde al peligro de convertirnos en agentes del aburrimiento. No haber rehuido jamás este reto esencial, en sus novelas, poemas y cuentos, en sus ensayos, artículos y conferencias, es uno de los rasgos más notables del genio de Chesterton. Quizás por esta sola razón su extensa obra tiene esa sobreabundancia, tensión e interés sostenido que sólo vemos también en Martí, entre los escritores de obra igualmente voluminosa.

Gilbert Keith Chesterton, casi está de más decirlo, también dedicó su vida a defender al pobre y a mejorar al ser humano. Denostó al imperio británico y profetizó la revolución de Nicaragua. Puso su gracia y su genio incansable al servicio del periodismo reformador. Y fue en resumen uno de esos hombres que dan la impresión de llevar en sí la marca de las cosas elementales, de las cosas realmente antiguas, recurrentes, e invulnerables a la decrepitud. Podemos decir de él, en palabras muy suyas, que fue tan viejo como la primavera, tan viejo como el amanecer, tan viejo como la Juventud.

De cómo se rompen los sueños

ANTONIO CARDENTEY

Para Daymé, ella sabe.

Vi el anillo de oro sucio en el inmenso ataúd.
Y tu retrato, que no volverá a parecerme hermoso.
LIUDMILA QUINCOSES

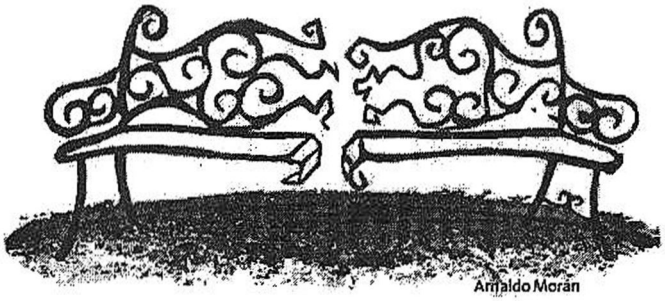
La ciudad no deja de ser extenuante. Tal parece que la gente aquí no se cansa aun cuando el calor y el estupor que provoca resulten insoportables. El día que lo conocí fue extremadamente caluroso, un día de agosto del que los dos queríamos escapar. Y lo logramos en un parque que me llamó la atención desde el primer momento, no sólo por los tupidos árboles que lo apuñalaban, sino también por su curiosa forma rómbica que me hizo evocar la bañera donde solía tomar baños en mi infancia. Por eso respiré enseguida un alivio muy parecido a la voluptuosidad que experimentaba cuando me sumergía una y otra vez en el agua y me quedaba distendida hasta adormecer. Cuando me senté en el primer banco libre ya él estaba allí, justo frente a mí. Tal hecho me indujo irrevocablemente a lanzarle una mirada huidiza, nerviosa, que pronto se congeló, y él, talmado, rió con tal picardía que aún percibo un lejano eco de su estridencia. Al principio me ruboricé, pues más que mi timidez propia de estas situaciones, fue su mirada insistente de maniático y la morosidad de la comisura de sus labios los que me hicieron bajar el rostro. Empecé a enredar y desenredar el cabello a modo de inocencia. Todo este procedimiento se repitió varios días después y en una gradación poco usual. La asistencia al parque se hizo rito permanente por varias semanas. Ninguno de los dos se atrevía a transgredir lo que consideráramos un ideal, y no hacía falta más intercambio que el silencio que mediaba entre ambos. Así, establecimos una especie de noviazgo a distancia que empezó a florecer hasta límites insospechados.

Cada atardecer nos descubríamos jadeantes, mirando con recelo el reloj, no queríamos llegar tarde a nuestra cita. Vivir se hizo una espera interminable que me inmovilizaba en las mañanas y un pavor desazonado magullaba mi vientre hasta el momento idílico del encuentro.

El instante más disfrutado era cuando nos lanzábamos las miradas, cansados una y otra vez de inmovilizarlas. Casi siempre empezaba yo con una pequeñita, más bien tímida y tan despaciosa que él la atrapaba sin sorpresa, sonreía maliciosamente y yo bajaba de nuevo el rostro, de modo que al levantarlo su mirada me golpeaba. Eso me enfurecía, además porque él no dejaba de reír, entonces le disparaba, a ráfagas, cuantas miradas me inspiraba: dulces, amenazantes, provocativas, anodinas... y él me reciprocaba con otras tantas; por lo que éramos partícipes de una orgía de miradas interminable. Cuando nos hartábamos, eran los gestos los mejores sustitutos. Confieso que lanzar los gestos resultaba más complicado, pues no podía encontrar la manera exacta de que llegaran donde él, ya que casi siempre quedaban a mitad de camino. Pero mi muchacho, comprensivo y conciliador, los recogía y me los mostraba en forma de trofeo desde su banco para complacerme. En tanto me enviaba a través de las hojas los suyos, pero eran tan rudos e impetuosos que yo tenía que bajar la cabeza para que no me golpearan. Era la ocasión para el desquite y reía mientras él se encogía como niño contrariado.

Me agradaban nuestras conversaciones, diálogos sin palabras en las que intercambiábamos pesares y gozos, y no los arrojábamos como las miradas y los gestos, sino que permitíamos que fluyeran mutuamente, porque eran de deleznable cristal y podían quedar rotos por cualquier descuido, además, porque eran lo único que teníamos. De esta forma logramos un mágico equilibrio: le brindaba mis alegrías cuando le escaseaban y viceversa.

Le ofrecí sueños en tercera dimensión, cálidamente bordados, de una voluptuosa fragancia que lindaba con el éxtasis; imágenes bucólicas de seres que se amaban en la oscuridad adosados a un nocturno de Chopin; sonrisas pueriles en tonos azules muy refrescantes, y así concebimos un bebé rubio de



delicadas carnes y lo nombramos Ángel, en un verdadero acto de creación. Acariciaba mi niño, le cantaba canciones de cuna y mientras dormía le pintaba corazones en la arena.

Mi muchacho, por su parte, me brindó lluvias finas que caían en mi nariz; viajes pletóricos de peligros de los que salíamos ilesos; gladiadores que cuidaban de mí en su ausencia; la luz de plenilunio que me aupaba por los aires. Mi cabello enloquecía y yo reía de tanta dicha.

Las noches resultaban desoladas y descoloridas, no obstante lo pensaba cada minuto rescatando los ardorosos instantes vividos y logré sentirme muy ligera en mi ensoñación hasta levitar. Visité exóticos parajes junto a él donde quitábamos la piel a los ananás y los comíamos frente a sinuosas columnas que dijo se llamaban salomónicas. Por la mañana ya estaba de vuelta y aunque tenía los ojos muy hinchados, fijaba la vista en el horizonte como buscando lo perdido más allá de la fina línea que lo ceñía, y era muy feliz en mis parvos dislates.

Jugar a los escondidos era el mejor de los pasatiempos, pues lo hacíamos en un valle amplio. Me perseguía por los zigzagueantes abedules y al atraparme, besaba desaforadamente mi piel y yo me escabullía recordando el día en que Cándido fue separado de Cunegunda al ser expulsado del castillo. Casi siempre terminábamos bañándonos en el río. Le placía salpicarme en los ojos y yo pataleaba chillando hasta que un bicho acuático, que no llegamos a definir, arremetió contra su vientre y mi semblante enmudeció. A rastras lo saqué a la orilla adolorido. Algo me recorrió de los pies hasta la garganta y recliné mi tibia mejilla sobre la zona dañada. A fuerza de lágrimas y porque quedé dormida apretada a su piel, nuestras ilusiones volvieron a ser como antes. Por eso, cada vez que teníamos que abandonar nuestros respectivos bancos, sitios que llegamos a poseer completamente, todo se reducía al vocerío de la multitud que nos rodeaba.

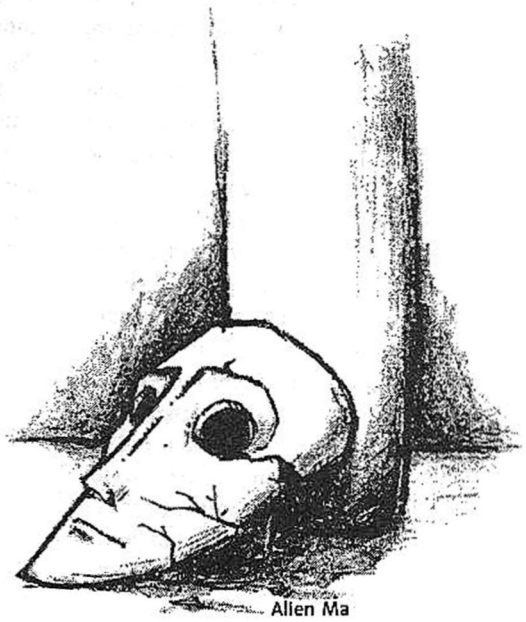
No recuerdo el día exacto de nuestra separación. Solo sé que la tarde era muy clara, una luz intensa irradiaba la muchedumbre y demás objetos circundantes. Lo divisé a lo lejos y cuando me disponía a subir la escalerilla que iba de la acera al parque, tropecé y caí. Vino entonces lo peor: él quiso ayudar a levantarme y en el justo instante en que rozó mi piel sufrí un vahído ensordecedor. Nosotros, que jamás transgredimos el límite de la piel, que guardamos con celo la hermética distancia, salimos del ensalmo que nos había mantenido en el anonimato. Al abandonar el sopor que me había invadido por tanto tiempo me pareció él tan cotidiano que apenas me alarmé, creí conocerlo de años, y lo que había sido novedoso resultaba una vetusta imagen nada asombrosa para mi intelecto. Él se alejó en cámara lenta y al perder el último vestigio de su sombra miré a mi alrededor y hallé todos nuestras esperanzas y sueños hechos añicos. Los recogí, los envolví en mi pañuelo con mucho cuidado y me alejé casi desfallecida.

El polaco

Rubén Rodríguez

Le pegamos hasta cansarnos, pero el pájaro no echó sangre. Lo dejamos tirado en la calle. Todavía se movía y se quejaba. Así aprende a respetar a los hombres, dijo Diego. Y yo dije que sí, que así aprendería a respetar a los hombres. Diego me abrazó y nos fuimos para el parque a joder un poco. El parque estaba rico. Nos sentamos en un banco, a meternos con las niñas. Al rato le pregunté a Diego: ¿Tú crees que tengamos problemas? No. Y me pasó la botella. Así es Diego desde chiquito, como un hermano. Pero el pájaro no echó sangre. Estaba muy oscuro. Que no jodiera más y le pasara la botella. Gracias al pájaro hay dinero. Se rió de lado, y el diente le brilló como en los muñequitos. Yo quisiera ponerme un casquillo de oro también, y usar unas lentillas azules. Pero no podemos, dice el viejo. Y rezonga que estoy muy grande para esa pajarería. Pero Diego me promete que si se le da un negocio, me las compra, y me da un golpecito suave en las costillas. Se vira para meterse con las niñas que siguen como si nada; pero se ríen y vuelven a pasar, y entonces Diego les cierra el paso: a dónde van, nenas. Él siempre dice nenas y parece un artista famoso. Después les brinda un trago, y ellas que a pico de botella no, pero él saca por arte de magia un vasito plástico y les sirve una línea, y ellas comienzan a dar paseítos y a saltar de un pie a otro y a morderse el labio, o a jugar con la cadenita pasándose el dedo del medio entre las tetas, sin dejar de reírse. Hasta que Diego me presenta: Este es mi hermano. Y ellas, no se parecen. Sí somos igualitos. Y yo dije algo que las hizo reír también y las niñas se sentaron con nosotros, tomaron traguitos cortos y como siempre me tocó la flaca, la gorda, la dientona, porque para Diego es la reina de la noche. Entre los árboles distingo su camiseta blanca y la mano de la puta prendida del cuello, arañándole la espalda o metida en el pantalón. Un ojo de la puta, los gritos, los suspiros. Y la espalda de Diego subiendo y bajando sudada, como si fuera a clavarla al árbol. Y yo lo mismo.

¿Tú crees que lo jodimos?, pregunto y Diego me da un manotazo: deja eso, y me pasa la botella donde queda una línea, me abraza y me cuenta que la puta era estrecha pero le hizo un buen trabajo.



Alien Ma

Hizo un buen trabajo, mírense en ese espejo, dijo la vaca, y el pájaro la miró con cara de susto, qué espejo, agarró los papeles y regresó a su asiento, no sin antes tropezar con la pierna de Diego atravesada en el pasillo; casi se cayó y todos se rieron. ¿Y esa risita? Nada, profesora, el nuevo tropezó. Tienen que ayudarlo, dijo la vaca. ¿Verdad que lo van a ayudar? Tiene problemas con el idioma, ustedes saben. El pájaro nos miró a todos y echó una risita mierdera. No lo soporto, dice Diego, y yo tampoco lo soporto. Tiene que ser pájaro, y yo sé que tiene que ser pájaro, sólo hay que mirarlo. Cada vez que pasa, lo silbamos y le tiramos besos, mami, cosa rica, niñita. Él hace como que no entiende, pero se puede oler su miedo. Ya el grupo sabe que es pájaro, hemos dicho que lo vimos cazando detrás del hospital, que es donde van los pájaros a cazar. Ahora casi todos lo silban, le tiran besos y le dicen mimi y cosa rica. La vaca nos manda a callar, aprovechen esta oportunidad única. Si se aplican en los estudios recuperarán el tiempo perdido y harán una carrera. Licenciada, mujer perjura... Diego le puso mujer perjura y yo sé que el pájaro entendió, pero no tenía cojones para tirarle un piñazo...

Pero el pájaro no echó sangre. Te voy a partir la cara, dice Diego, suena los nudillos y se queda callado, con la vista clavada en el libro. Al rato me dice bajito, disculpa macho. Yo sé que no quiere hablar de eso y no pregunto más por el pájaro. Le echamos el ojo desde que llegó con su maletica, su camisa de mangas largas y blanco como un muerto; se metió en la última mesa, sacó las libretas forradas, dos o tres lápices y los acomodó con mucho cuidado. Acérquese, dijo la vaca, porque el fondo del aula no tiene luz. No gracias, y siguió copiando. Es pájaro, aseguró Diego, y después lo confirmamos, porque no miraba a las mujeres ni se iba al parque a buscar niñas. Había pasado como un mes, cuando empezó con la miradera. Me está mirando, dijo Diego; me viré y el pájaro no estaba mirando. Se lo conté y él me dijo comemierda, tienes que mirar discretamente. Yo me fui virando despacio y lo vi. Te está mirando. Vamos a darle un susto para que respete a los hombres. Cuando terminaron las clases, salió rápido, como oliéndose que esta es la noche del susto, cagado de miedo. Caminamos más rápido, el pájaro miró por encima del hombro y apuró el paso; nosotros nos apuramos también, pero sin acercarnos demasiado porque había gente en la calle, guardia del cederre y un par de policías en la esquina del parque. El pájaro pasó junto a ellos. Diego y yo hicimos como que conversábamos. Me permite sus documentos, dijo el policía, que era un negrón más alto que Diego, se los dimos; ellos hicieron como que leían y después dijeron pueden continuar. El pájaro se nos fue, pero mañana lo cogemos. Nos quedamos en el parque, jodiendo y mirando las motos y los carros.

Entre las motos y los carros revoloteaba el pájaro, casi transparente, como si flotara. Cruzó la calle y entró a la escuela bien oscuro, a punto de sonar el timbre. La gente miraba a Diego que no decía nada, y en el diente de oro brilló una estrellita. Me está mirando, y saltó hacia el pájaro; lo levantó por la camisita, ¿qué pinga tú miras? Qué sucede aquí, gritó la vaca, entrando. Nada. El pájaro cayó de la estratosfera. Jugando, profe. No quiero juegos en mi clase. La vaca puso el casete del futuro, y apretó la tecla «play». Diego estaba molesto: Lo voy a reventar. Ahora sí se jodió el pájaro, porque Diego es una aplanadora. Para que respete, dije yo. El aula era un zumbido, porque el pájaro había firmado su sentencia. Unos creían que eran ideas de Diego; otros, que bastaba con el susto, pero yo sabía que lo iba a matar. Se lo buscó. Como la gente estaba revuelta, la vaca puso «pause» a la letanía de las oportunidades y nos habló de películas: a ella le gustan las de vampiros. Está loca la vaca. Batori, dijo alguien arrastrando la erre. La vaca se quedó mirando al pájaro: ¿Cómo dijo? Y él: La condesa Elizabet Batori se bañó en la sangre de más de seiscientas vírgenes para hacerse inmortal, y en la de algunos hombres también. Impresionante, mugió la vaca y preguntó cómo se escribe el nombre; el pájaro deletreó: Be a te o erre ye, y dijo que a algunos también les chupaba la sangre. Chúpamela, dijo Diego, y la gente se rió del pájaro.

Le caímos atrás, casi lo corrimos, pasó bajo un farol y dobló en la esquina. Ni se vio su sombra. Va cagado, dijo Diego. Cogimos piedras y las lanzamos contra la puerta de la casa donde entró; y salió una vieja gritando. Arrastraba las erres igual que el pájaro, y parecía ella misma un pájaro viejo y flaco. En las casas vecinas se encendieron las luces y salieron unas sombras. Son polacos o húngaros, dijo el bodeguero, raros pero muy decentes; hasta compran de noche, cuando hay pocas personas. Se rascó la oreja con el mocho de lápiz, lo limpió en el mostrador: ¿Algo más? No nada, y cogimos la caja de cigarros, sacamos uno para cada uno y pedimos candela, tú sabes. Estuvimos dando vueltas por el barrio, a ver si salía, pero ni

Alien Ma

siquiera abrieron las ventanas. ¿Están buscando a alguien?, nos preguntó una niña, y Diego estuvo haciéndole preguntas y eso. Ella le dijo que debían trabajar fuera porque nadie los había visto de día, y que no tenían amistades. Son testigos de Jehová o algo. Al rato nos cansamos y nos fuimos. Esa noche, llegó tarde como siempre, con su camisita mierdera, los libros y lo demás. La gente estaba esperando que Diego le dijera mujer perjura, dama de las camelias o Cristina Aguilera, pero ni siquiera lo miró y hasta le contestó una pregunta a la vaca, que dijo: ¿Vio como puede si se lo propone? Yo busqué al pájaro, que debía estar cagado en su mesa del fondo. Sin embargo, estaba mirando a Diego como miran las mujeres, no le quitaba los ojos del cuello y era como si se lo estuviera bebiendo despacio, como un chocolate caliente; y yo sentí como si una parte de Diego volara hacia allá atrás. Me viré y le dije: ¿qué te pasa? El pájaro dejó de mirar a Diego y se puso a escribir, o a hacer como si estuviera escribiendo, pero al rato estaba embobado otra vez. Se lo dije, te está mirando. Lo voy a matar. No, dijo el pájaro cuando Diego le tumbó la maletica de un manotazo. Habíamos cogido por otra calle y pudimos agarrarlo detrás del hospital. No, cuando el bofetón le viró la cara. No, y era una lluvia de golpes en el pecho, la espalda. No, la patada que lo hizo tambalearse. Se cubría la cara con las manos y lloriqueaba, no, no, no. Y eso encabronaba más a Diego. Para que me respetes. No, le doblamos los brazos y se retorció No, y le dimos unos rodillazos en el estómago. No, le pisoteamos las manos. No, y se dobló en el suelo lloriqueando y babeado. No, y le pateamos el estómago, la espalda, la cara. No, y le dimos hasta cansarnos, pero el pájaro no echó sangre, se quedó revolcado en la basura del hospital y creo que vomitó.

No volvió a la escuela y la vaca nos echó un discurso sobre las oportunidades y el futuro, y ese compañerito que iba tan bien en las clases. Mírense en ese espejo. Coño, Diego, el pájaro no echó sangre. Te voy a partir la cara, me dijo muy serio. A mí me dolió porque eso no se le dice a un amigo, aunque después de ese día ya Diego no fue igual. Siempre inventaba una excusa para no irse conmigo al parque después de las clases, a comprar una botella o buscar niñas. Está muy raro, me dijo Nidia, y pasé al cuarto donde estaba Diego, acostado mirando al techo. Le dije que la vaca había preguntado por él y que iba a perder el año, que si le pasaba algo y me dijo que no, como embobado. Habla con él, me pidió Nidia otro día, y se quedó en la cocina friéndole un bistec porque come y no engorda, se está secando. Diego estaba durmiendo o se hizo el dormido; yo volví a salir y le dije a la madre, mejor vuelvo mañana. Pregúntale si ha tenido algún problema, volvió a decirme Nidia como a la semana, y se secó los ojos. Yo me metí para el cuarto, porque también se me hizo un nudo en la garganta, y allí estaba Diego, flaco y muy blanco, hundido en la cama y mirando el techo: Me estoy muriendo... No digas eso, te vas a poner bien, y me salió la voz rajada. Macho, el pájaro no echó sangre, me dijo con un hilito de voz y se quedó dormido. ¿Qué dice el médico? Anemia, me contestó Nidia y se sopló, con todo lo que come ese muchacho, no puedo verlo así; me abrazó y yo también me puse a llorar, cojones, bajito para que Diego no nos oyera. Pero ya no podía oírnos. Dice Nidia que cuando entró para llevarle un jugo, lo vio tan quieto y le dijo: Diego, y se acercó. Diego, le habló más alto. Diego, lo sacudió. Diego, y gritó. Diego, y lo abrazó llorando. Diego, Diego, Diego.

Dice la vaca que es una pérdida lamentable, el segundo alumno en un par de meses, los demás deben redoblar esfuerzos para lograr una carrera, porque se acercan las pruebas. Y yo siento en el cuello como una mirada, pero es imposible; lo sé al mirar de reojo esa parte del aula en sombras, donde está la silla del pájaro vacía. No hay nada, me dice el viejo cuando le pido que revise el cuarto. Mira debajo de la cama, detrás del escaparate, me cierra la ventana con palos de escoba y hasta deja la luz encendida, nos va a costar un dineral la corriente. Se acuesta a mi lado y al rato está roncando, aunque yo le converso para que no se duerma, pero está cansado del trabajo, de la falta de mujer, de mis miedos... El viejo se duerme y la luz pinta el cuarto de un amarillo triste. Puedo verlo todo, el escaparate, la ventana atrancada con palos de escoba, el pantalón colgando de un clavo, la puerta con pestillo y una silla detrás. Estoy solo y, sin embargo, siento que alguien me mira, bebiéndome lentamente. Muy lentamente. I

El nombre de la rosa: un laberinto textual

Vicente Jesús Figueroa Arencibia

para dejar en cierto modo a los que vengan después... signos de signos sobre los que pueda ejercerse la plegaria del desciframiento.
Umberto Eco: *El nombre de la rosa*

Realizar una lectura intertextual de cualquier texto literario implica analizar la inserción dialéctica de sus estructuras plurales. El análisis se hace mucho más complejo cuando estamos en presencia de un intertexto por excelencia: *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. Y en este sentido, es el propio U. Eco, quien, en su *Apostille au* Nome de la Rose señala conscientemente el papel que desempeña la intertextualidad en su novela, al expresar que «cuando la obra está siendo hecha el diálogo es doble. Hay un diálogo entre el texto y todos los otros textos escritos antes (sólo se hacen libros sobre otros libros y en torno a otros libros), y hay un diálogo entre el autor y su lector modelo» (1985: 55). Para el semiótico italiano, «ningún texto se lee independientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos. La *competencia textual*... representa un caso especial de hipercodificación y establece sus propios cuadros» (1981: 116).

En *El nombre de la rosa* el diálogo entre los textos constituye un proceso tan complejo que resulta un montaje con una función estética progresiva que debe ser decodificada, descifrada y recreada en el momento de su lectura. Y esa textura polifónica aparece ya desde el mismo título. Al respecto apunta U. Eco:

> *Um autor que intitulou seu livro* O nome da rosa *deve estar disposto a enfrentar muitas interpretações de seu título. Enquanto autor empírico, escrevi que escolhi esse título com a finalidade de deixar o lector livre: A rosa é uma imagem tão rica de significados que, a esta altura, não tem significado algum:* [...] *uma rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa* (1993: 93).

El objetivo de mi trabajo no estará centrado, pues, en la búsqueda de un sentido del texto. Lo que intento es analizar la apertura de su significancia, la productividad del texto, su pluralidad. Y al respecto, lo que interesa es poder encontrar algunas pistas que el intertexto ofrece, captar su dimensión intertextual a través de la lectura, que es también dialógica.

Con respecto a la apertura señala U. Eco que ésta es la «condición de todo goce estético, y toda forma susceptible de goce, en cuanto dotada de valor estético, es 'abierta'» (1979: 126). Para Eco el carácter abierto de la obra es dado por la multiplicidad y movilidad de lecturas que permite.

La pluralidad de lecturas que configura el texto como obra abierta también es abordada por Roland Barthes, para quien el texto en su apertura no se presenta al lector como objeto significante acabado, sino que lo termina de construir en la lectura –idea que tiene su origen en los formalistas rusos–. La libertad está, pues, en el significante. Esta idea liberadora del significante que propuso R. Barthes, está vinculada con el término significancia, que define de la forma siguiente: *C'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement* (1973: 97). La significancia es considerada interconexión de voces (intertextualidad), producción de escritura basada en el placer del significante. Establece R. Barthes una marcada diferenciación entre significación (producto) y significancia (producción). El texto constituye una producción abierta que se extiende más allá del momento en que el autor la concibe y la hace nacer, y que adquiere su madurez solamente cuando el lector la conecta con sus otras lecturas, con su *imaginaire*, con su propio *corps*, extrae sus sentidos, gozando y haciendo patente al mismo tiempo la pluralidad de la escritura. Cuanto más plural sea el texto, tanto más permitirá que sus sentidos se dispersen, más libertad ofrecerá al lector para que se «recree» –en la doble acepción de la palabra– en la

lectura, entendida ésta como escritura. La lectura no es sólo recibir un lenguaje, sino construirlo. Al respecto estudia Eco con gran rigor en su *Lector in fabula* las posibilidades y los límites de la cooperación interpretativa del lector y llega a configurar un lector modelo que el autor puede llegar a prever, realizando de esta forma una verdadera semiótica de la interpretación textual.

Por otra parte, para Julia Kristeva el texto es una productividad en dos sentidos: 1. *son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif)*; 2. *dans l'espace d'un texte plusiers énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent* (1969: 52). Los textos de la modernidad se construyen, según Kristeva, mediante la absorción y destrucción simultáneas de otros textos en el espacio intertextual. Ese proceso de productividad, que fue visto por Bajtín como textura polifónica, implica que el discurso literario representa un entrecruzamiento de varios textos, un diálogo con el corpus literario anterior o contemporáneo.

El semiótico Umberto Eco escribió *El nombre de la rosa* consciente de la peculiar riqueza formal y semántica del código literario, de su capacidad de producir inagotables significados. En la estructura de cada texto hay, con anterioridad y por debajo de él, una especie de palimpsesto –idea que podemos encontrar en Jorge Luis Borges–, que puede aflorar de forma explícita o implícita en su estructura.

En *El nombre de la rosa*, U. Eco diseminó índices que permiten la comprensión más profunda de su estructura e, incluso, su interpretación. Empleó alusiones, metáforas y recursos palimpsésticos. Su enunciado remite a otros anteriores. En este sentido, al narrar el proceso de composición de la escena de amor en la cocina, en su mencionado *Apostille...*, señala:

> Está claro que la escena de amor en la cocina está toda construida con citas de textos religiosos, desde «El Cántico de los Cánticos» hasta San Bernardo y Jean de Fecamp, o Santa Hildegarda de Bringen. Incluso quien no tiene práctica de mística medieval, sino un poco de olvido, percibe eso. Sin embargo, cuando alguien me pregunta ahora de quién son las citas y donde termina una y comienza la otra, no estoy más en condición de decirlo.
>
> De hecho yo tenía decenas y decenas de fichas con todos los textos, a veces páginas de libros e innumerables fotocopias, mucho más de lo que usé. Pero, cuando escribí la escena, la escribí de un golpe (sólo después es que la pulí, como si pasase por encima un barniz homogeneizante, para que las suturas quedasen menos visibles) (1985: 53).

Se comporta Eco en su novela como un *bricoleur*, al tomar textos anteriores que organiza en un universo sígnico peculiar. Al respecto planteaba que el arte, al aceptar el *bricolage*, procura salir de una situación en que todo parece ya dicho (1964: 127). También R. Barthes, en su concepto de escritura como texto plural, veía como única salida al impás de las palabras en nuestro tiempo, la posibilidad de reescribir los libros. Para Barthes todo ya fue dicho –idea que aparece de forma explícita en André Gide– y el agotamiento del lenguaje lleva al terreno de las citas y del diálogo entre textos. Y vale aquí recordar las palabras de Borges al no saber si fue él u otro quien escribiese determinada página, lo que no poseía ninguna importancia para él. En el planeta inventado en su cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», no existe el concepto de plagio: se establece que todas las obras son obra de un solo autor, que es atemporal y anónimo. Según Borges «las palabras suponen una experiencia compartida» (Borges 1995: 32).

Para Bajtín, por su parte, la palabra ya viene impregnada de la voz de otro y nunca el hablante la recibe de forma neutra, pues la palabra proviene de otro contexto en el que ha adquirido las interpretaciones de otros; es por esto que el pensamiento del hablante encuentra ya la palabra poblada. Según Bajtín el dialoguismo es inherente al lenguaje mismo. El diálogo es la única esfera posible de existencia del lenguaje. Todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro(s) texto(s). La escritura es para él la lectura del corpus literario anterior, el texto es una réplica de otros textos (Kristeva 1969: 85).

La noción de circularidad, explorada por Borges y caracterizadora de la cultura medieval –en este sentido no está de más recordar que en su tesis doctoral, U. Eco abordó la estética medieval– aparece en *El nombre de la rosa*. Mediante esa circularidad, a menudo laberíntica, se multiplican las voces del texto hasta convertirse en una escritura compleja, opaca e infinita. Y esta idea de la infinitud es una constante de la obra borgiana.

El nombre de la rosa es una sola novela y varias al mismo tiempo. Es una totalidad que exige una investigación de su diálogo con otros textos. Se trata de un texto único que es otro(s) al mismo tiempo. Su dialogismo es lo que permite la existencia de varios textos en la misma estructura textual. ¿Novela histórica, de aventuras, policíaca o psicológica? Realmente la novela incorpora diversos arquetipos literarios y explora numerosos recursos narrativos que son del gusto de los lectores actuales. Propone, pues, diferentes lecturas. De ahí se deriva la amplia gama de receptores que ha tenido y el haberse convertido en un *best-seller*. Pero lo importante no es el tipo de novela que sea *El nombre de la rosa*, sino el resultado final del *bricolage*, su efecto estético y su expresión simbólica, porque la novela se nos ofrece, además, como una metáfora del presente al abordar implícitamente el tema de la libertad secuestrada (Duarte 1988: 209). Al respecto el mismo U. Eco ha señalado que tanto el siglo XIV como el XX vivieron un peligroso momento de transición. *El nombre de la rosa* resume, entonces, las grandes novelas de todos los tiempos, por lo que podría ser considerada un metagénero (ibíd.: 208). Es indudable que el autor manipuló determinados modelos novelescos.

En la novela se combinan, al estilo borgiano, hechos y personas históricamente reales con personajes inventados; se mezclan teorías de conocidos filósofos con ideas filosóficas del autor; y aparecen, incluso, citas de pensa-

dores posteriores, con el objetivo de provocar efectos estéticos y persuasivos en los lectores.

El semiótico, esteta, teórico de la comunicación y amplio conocedor de la cultura medieval, reflejó muy bien en su obra el alto grado de semioticidad que caracterizó toda la Edad Media. Según la tipología de las culturas de Y. Lotman, la Edad Media corresponde al tipo semántico simbólico (1979: 43). El signo poseía importancia por su función de sustitución. Al sustituido se le consideraba contenido y al sustituyente, expresión. El sustituyente no podía tener valor autónomo porque recibía –plantea Lotman– un valor según el lugar jerárquico de su contenido en el modelo general del mundo. El concepto de parte adquiere un contenido originalísimo. La parte es homeomorfa del todo; no es fracción del conjunto, sino símbolo suyo. Desde el punto de vista del contenido, la parte es equivalente al todo. Sin embargo, en la unidad del contenido y de la expresión la parte no entra en el todo, sino que lo representa. Y como en este sistema el todo es signo, la parte no es fracción del todo sino que es un signo suyo, signo del signo. Esta concepción aparece en la obra de Eco. Cada una de las lecturas que propone el autor de *El nombre de la rosa,* constituye una parte del todo, son signos del signo. Guillermo de Baskerville es un todo, una síntesis intertextual: personaje de Conan Doyle, caballero medieval, hombre moderno y racional (franciscano del siglo XIV, seguidor de Guillermo de Ockam, y regido por los principios de Roger Bacon). Y cada una de estas partes son signos del todo. Es como un juego con los espejos –empleado también por Borges– que simboliza la iconicidad que caracterizó la Edad Media. No es casual que el libro en que el narrador de *El nombre de la rosa* encuentra finalmente la solución del misterio se llama *Del uso de los espejos en el juego de ajedrez.* En el cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», dice Borges: «Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar» (Borges 1988: 253).

La pareja Guillermo-Adso representa el código del monje que, junto al código del caballero, constituyen los dos códigos fundamentales de la cultura medieval. Al respecto, *El nombre de la rosa* se erige como la contraparte de la obra de Cervantes (Quijote-Sancho), llenando un vacío de siglos en la literatura universal. Por otro lado, la figura de Guillermo –en la que también encontramos elementos del pensamiento tomista– simboliza la llegada de la Edad Moderna. Su presencia representa una fisura en el laberíntico microcosmos regido por la ideología totalitaria que es el espacio de la Abadía. En la novela se contrapone la visión de Guillermo (explica los crímenes por las acciones humanas y causas lógicas), a la de Bernardo Gui (pretende demostrar que todo es obra del demonio). Estos dos personajes representan la lucha entre el pensamiento renacentista con sus ideas científicas y el pensamiento medieval teocéntrico, respectivamente.

Guillermo de Baskerville representa tanto a Guillermo de Ockam para el que los signos –al igual que para Roger Bacon– deben ser usados para el conocimiento de los individuos, como al famoso detective creado por Conan Doyle.

La idea medieval de que «en el principio fue la palabra», y el poder que ésta otorga, aparece en la novela mediante la prohibición del libro de Aristóteles, que es el eje central de la trama policíaca. Sin embargo, aquí tematiza Eco la lucha de la Iglesia Medieval contra la palabra capaz de modificar la visión del mundo que necesitaba mantener para sobrevivir (Duarte 1988: 223). «La Iglesia puede soportar las herejías de los simples, no la de los doctos, no la herejía traducida en palabras» (Eco 1989: 533).

El nombre de la rosa es una novela que, según el ideal de novela posmoderna –aspecto muy bien analizado por Umberto Eco en sus obras teóricas–, elimina las fronteras entre el arte y el divertimento, supera «las diatribas entre realismo e idealismo, formalismo y contenidismo, literatura pura y literatura comprometida, narrativa de élite y narrativa de masas» (Eco 1985: 81). Sin embargo, seguirá siendo un desafío para el lector interesado en descifrar los signos de signos que intencionalmente ha colocado su autor.

Bibliografía

BARTHES, ROLAND: «Introduction à l'analyse structurale du récit», en *Communications,* 8, París, 1966.

_____: *S/Z.* París, Seuil, 1970.

_____: *Le plaisir du texte.* París, Seuil, 1973.

BORGES, JORGE LUIS Y OSVALDO FERRARI: *Borges en dialogue.* París, Editions Zoé, 1995.

_____: *Antología.* La Habana, Casa de las Américas, 1988.

DUARTE GUIMARÃES, D.A.: «A Idade Média revisitada por U. Eco», en *Letras,* Universidade Federal do Paraná, 37, 1988, pp. 208-223.

ECO, UMBERTO: *Apocalittici e integrati.* Milán, Bompiani, 1964.

_____: *Obra abierta.* Barcelona, Ariel, 1979.

_____: *Lector in fabula.* Barcelona, Lumen, 1981.

_____: *Apostille au* Nom de la Rose. París, Editions Grasset, 1985.

_____: *El nombre de la rosa.* La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1989.

_____: *Interpretação e superinterpretação.* São Paulo, Martins Fontes, 1993.

FIGUEROA ARENCIBIA, VICENTE JESÚS: «Ideas semióticas en *Pierre Menard, autor del Quijote,* de Jorge Luis Borges», en *Riqueza Cultural Iberoamericana.* Campus de Divinópolis, Universidade do Estado de Minas Gerais, 1996, pp. 309-312.

KRISTEVA, JULIA: *Ôçìâéùôé÷Þ: recherches pour une sémanalyse.* Pariçís, Seuil, 1969.

LOTMAN, YURI: *Semiótica de la cultura.* Madrid, Cátedra, 1979.

SIRVENT RAMOS, A.: *La teoría textual barthesiana.* Universidad de Murcia, 1992.

Nuevas perspectivas lingüísticas en comunicación no verbal

Fernando Poyatos

The heavenly gentleness of his smile made his apologies irresistible. The richness of his deep voice added its own indescribable charm to the interesting business question which he had just addressed to me.
Collins, M., *Second Period*, II

Lingüística, comunicación no verbal e interdisciplinaridad

Siempre ha sido para mí una experiencia sumamente interesante el tener que pasar a veces, para hablar de mi trabajo en comunicación no verbal, no sólo de una cultura a otra tal vez muy distinta –por ejemplo, de Canadá a Japón, de España a la India, o a Finlandia a pesar de no salir del Occidente–, sino, dentro de mis propias fronteras, entre zonas lingüísticas con marcadas diferencias y, por añadidura, entre disciplinas diferentes o, por lo menos, intereses y objetivos diferentes dentro de un mismo campo. No hace ni un mes me encontraba en Andalucía resumiendo algunas de las áreas dentro de los estudios de comunicación no verbal que pueden enriquecer notablemente el campo de la enseñanza de la lengua española en la modalidad verbal-no verbal del habla andaluza (con la particularidad de que la asociación, con sede en la Andalucía occidental, se reunía en la Oriental, precisamente con un habla tan diferente, en contra de lo que el español medio suele creer).

Pues bien, igual que cuando tengo que cambiar de disciplina (antropología, psicología, semiótica, literatura, etc.), también supone siempre un reto que, invariablemente, demuestra el grado de interdisciplinaridad de los estudios de comunicación no verbal y que para cada campo existen aplicaciones muy concretas con las que, sin excepción, puede ampliarse y ofrecer nuevas perspectivas de investigación y de docencia. Siempre he sugerido en las universidades españolas la integración de la comunicación no verbal en los currículos de lingüística, así como en las diversas filologías; y también en la enseñanza del propio idioma, es decir, de concienciar a sus hablantes hacia la realidad verbal-no verbal de su habla diaria (aparte de los casos de lenguas diferentes en convivencia bilingüe), compuesta básicamente de esa estructura lenguaje verbal-paralenguaje-kinésica del hablante andaluz, asturiano, catalán, gallego, manchego, riojano o vasco. Se trata, pues, de incluir esos campos ya bien delimitados que estudian lo no verbal y de fomentar tipos de proyectos que les hagan observarse a sí mismos como hablantes y a la vez como observadores de los demás hablantes, con quienes conviven a nivel nacional fuera y dentro de sus propias 'zonas de expresión'. Creo que las muchas perspectivas que ofrece la incorporación de la comunicación no verbal, y el enriquecimiento indiscutible que supone en un programa de lingüística, es lo que suscitó la amable invitación de un estudioso de lo no verbal en el ámbito catalán como es el Profesor Payrató. Aparte, claro, de lo que esto supone también para quienes se dedican a enseñar su propio idioma como lengua extranjera, al tratar de proporcionar a esos hablantes extranjeros lo que debe ofrecérseles: una fluidez verbal-no verbal, expresiva, en su totalidad, y no sólo basada en palabras y estructuras gramaticales, lo que fomentará una lingüística realista que incluya la comunicación no verbal.[1]

En esta ocasión, intentaré ofrecer un resumen de los aspectos teóricos y metodológicos que considero más útiles para la lingüística desde un punto de vista inevitablemente interdisciplinar: la realidad tripartita del discurso, la relación de lenguaje verbal y sistemas no verbales, sus diferentes realizaciones combinatorias, su transcripción, las más importantes categorías de conductas no verbales y, como fuente de datos para todo ello (además de constituir un campo de trabajo en sí mismo), el uso de la literatura, lo que ya se hace a través de todo el artículo.

Pero antes debo ofrecer dos definiciones: la primera, la de *comunicación no verbal*, porque refleja la trayectoria progresiva e interdisciplinar que durante más de treinta años he tratado de seguir en mi propio trabajo: «Las emisiones de signos activos o pasivos, constituyan o no comportamiento, a través de los sistemas no léxicos somáticos, objetuales y ambientales contenidos en una cultura, individualmente o en mutua coestructuración».

Y a esta definición he de añadir la de *interacción*, ya que a mi estudio de las interacciones interpersonales y con el entorno he aplicado siempre mi concepto de lo que es comunicación no verbal, y porque uniendo ambas definiciones puede comprenderse mejor el enfoque interdisciplinar –es decir, realista– de cualquier estudio de la comunicación que se pretenda abordar:

El intercambio consciente o inconsciente de signos comportamentales o no comportamentales, sensibles o inteligibles, del arsenal de sistemas somáticos y extrasomáticos (independiente de que sean actividades o no actividades) y el resto de los sistemas culturales y ambientales circundantes, ya que todos ellos actúan como componentes emisores de signos (y como posibles generadores de subsiguientes emisiones) que determinan las características peculiares del encuentro.

La naturaleza triple de nuestro hablar: palabras-paralenguaje-kinésica

1.1. Cuando uno tiene que hablar de comunicación no verbal, siempre hay que empezar por reconocer, sobre todo si se está haciendo oralmente, que como hablante está uno utilizando tres canales que constituyen lo que ya en mis trabajos más tempranos llamaba la *estructura triple básica* del discurso: lo que decimos (el lenguaje verbal, las palabras), cómo lo decimos (el paralenguaje, toda modificación de la voz y tipos de voz, más las muchísimas emisiones cuasi léxicas independientes) y cómo lo movemos (kinésica: gestos, maneras y posturas).

Siendo realistas, no podemos dejar de reconocer esta triple realidad y el carácter *segmentable* de: palabras, emisiones paralingüísticas independientes (ej., 'Mm', '¡Pst!'), pausas, gestos y posturas; y *no segmentable*: entonación, rasgos paralingüísticos modificadores de la voz y rasgos parakinésicos de movimientos y posiciones; pero también la capacidad de esos tres sistemas para substituirse mutuamente dentro de un orden sintáctico y las posibles funciones verdaderamente léxicas y gramaticales del paralenguaje y la kinésica. El paralenguaje y la kinésica pueden aparecer, como en estos ejemplos, en lo que percibimos como una oración verbal-no verbal completa:

(a) *simultáneamente* al lenguaje verbal, es decir, superpuestos a él:

Pg: registro 2 - registro 3 - registro 1 - alargamiento + globalización

Lg:(Pero... eso es terrible!

K: frunciendo el ceño + meneando la cabeza

(b) *como substituto sintáctico* del lenguaje verbal alternando con las palabras en la misma frase:

Pg: egresión narial fuerte - clic [tz'] - voz glotalizada

Darwin

Lg: ¡Fuera de aquí!

K: labios apretados + sin pestañear + /2 deícticos pronom./ + /fuera/

Pero esta última frase también podría empezar como verbal-paralingüística y terminar sólo kinésicamente con los dos deícticos:

Pg: alargamiento + palatalización intensa

Lg: ¡Tú y tú!

K: ¡Fuera de aquí!

(c) *Independientemente* del lenguaje verbal, con el paralenguaje constituyendo una forma de frase sin ambigüedad alguna, acompañada sólo de kinésica, como en una expresión de aprobación que equivaldría a 'Ah, muy bien, hombre, muy bien':

Pg: alargamiento prolongado de [a]

Lg: ¡Ah, muy bien, hombre, muy bien!

K: sonriendo + cejas algo levantadas + asentimiento de cabeza repetido

Este tipo de substitución lo encontramos frecuentemente en la novela (y en el diálogo dramático si lo completamos con sus acotaciones), y con otros sistemas de signos: «—¿Hija de usted? [la enferma]/ Respondieron unos ojos llenos de lágrimas [de la madre]» (Espina, *EM*, XIX).

Pero esto no ocurre en un vacío semiótico, sino en relación con el comportamiento y actitudes sociales dentro del entorno objetual y natural, percibido sensorial e intelectualmente y en estrecha relación con la cultura, nivel socioeducacional, personalidad, temperamento, estado de ánimo, etc. (ej., 'Movida' y comunicación no verbal en Cataluña').

1.2. Primero, nuestro *lenguaje verbal* es, dicho simplemente, una sucesión de palabras y frases que morfológicamente muestran un nivel segmental de vocales y consonantes que forman esas palabras, y otro supra-

segmental a base de curvas de entonación (sin significado en sí mismas, sino calificando a las palabras); con una selección léxica en la que incluimos conceptos para cuya expresión contamos con palabras, es decir, que son 'decibles', mientras que otros que son inefables, 'indecibles', con simples palabras desnudas, sí que podemos expresarlos cuando les añadimos elementos paralingüísticos y/o kinésicos que no todo hablante posee necesariamente: 'Sí, es algo... muy sutil', elevando la mano y frotando 'sutilmente' sus tres primeros dedos, propio de cierto refinamiento. Es decir, que, por ejemplo, los elementos kinésicos que dinamizan los rasgos de un rostro y las cualidades de la voz que recibimos a través de él, tienen el poder no sólo de lexicalizarse, sino de expresar lo que de otro modo sería inefable. La cita de Collins utilizada como epígrafe a este artículo resume mucho de lo que en él pueda yo explicar.

1.3. Nuestras palabras, pues, simultáneamente o alternando, son acompañadas por el *paralenguaje* –al que he dedicado la única monografía existente (Poyatos: 1993)–,[2] que he dividido en cuatro categorías resumidas aquí muy sucintamente:

a) *cualidades primarias* básicas, como son, por ejemplo, los registros, el tempo y el ritmo del habla masculina y femenina de la Andalucía occidental, con la kinésica de los rasgos faciales, las manos y el cuerpo, todos ellos tan peculiares: «—Oh! mais comme c'est ennuteux! –dit la veille dame, d'une voix haute et flûté, et avec l'accent d'une conviction plus belle que nature: voix et accent qui, à eux seuls, lauraient trahie pour une personne du grand monde» (Montherlant, *C*, VIII).

b) *calificadores* que producen distintos tipos de voz con diversos controles, por ejemplo: control laríngeo o faríngeo (ej., voz quejumbrosa, áspera, cascada, susurrante), labial (ej., el redondeamiento francés o con actitud mimosa), mandibular (ej., mascullando), objetual (ej., con una pipa en la boca): [don Quijote, agarrando a la criada de la venta en la oscuridad] «Y, teniéndola bien asida, con voz amorosa y baja le comenzó a decir: —[...] fermosa y alta señora» (Cervantes, *DQ*, I, XVI); «His accent seemed more cockney and glottal as he got more worked up» (Wilson, *ASA*, II, I).

c) *diferenciadores* de reacciones fisiológicas –algunas reflejos que, sin embargo, podemos modificar paralingüística y kinésicamente con intención comunicativa– y psicológicas, que varían funcional y actitudinalmente entre culturas: risa (de afiliación, agresión, juego, adulación, ansiedad, etc.), llanto (de afiliación, agresión, dolor, gozo, etc.), gritos (de agresión, alarma, sorpresa, éxito propio, aprobación, etc.), suspiros (de placer, nostalgia, alivio, etc.), toses y carraspeos (fisiológicos o puramente controlados e intencionalmente comunicativos para advertir, ahogar una voz, etc.), estornudos y bostezos (cultural y socialmente asociados o no a conductas verbales y no verbales autocontroladas), incluso el eructar o el escupir (para incluir en inventarios, ya que pueden modificarse comunicativamente): «'Ho ho ho!' laughed dark Car./ 'Hee hee hee!' laughed the tippling bride [...] 'Heu heu heu' laughed dark Car's mother» (Hardy, *TD*, X); «Felisita sorbía con las narices y escondía silenciosos lagrimones» (Sánchez Ferlosio, *J*, 189); «La Guardia civil, quién sabe si por eso de que la parte ofendida tan presto entra en razón, se atusó los mostachos, carraspeó [...] se marchó sin incordiar más» (Cela, *PD*, VIII); Davy Byrne smiledyawnednodded all in one: —Iiiiiichaaaaaaach! (Joyce, *U*, 177); «Ten cuenta, Sancho, de no mascar a dos carrillos, ni de erutar delante de nadie» (Cervantes, *DQ*, II, XLIII); «I had my mouth full of tobacco juice. I bent down to her and *Phth!* says I to her like that [...] *Phth!* [...] right into her eye» (Joyce, *PAYM*, I).

d) *alternantes*, un verdadero vocabulario más allá del diccionario oficial –pero bastantes ya en diccionarios más realistas que los nuestros (ej., el *Webster* americano)–, fomentado gráficamente (junto a otros muchos sonidos) por lo que he llamado 'sonografías' (abundantísimas en los cómics): chasquidos linguales, aspiraciones y espiraciones, siseos, chisteos, bisbiseos, fricciones faríngeas o nasales, gemidos, gruñidos, resoplidos, ronquidos, soplos, sorbos, jadeos, sonidos dubitativos, etc.; a su vez modificables por rasgos kinésicos y paralingüísticos (ej., un 'Tz-tz' reprobatorio suavizado por un benevolente registro más bajo y sonreído) para referirse a cualidades personales ('Es un tío, ¡mmmg!', glotalizando con los labios cerrados para denotar valor o voluntad férrea), actividades (ej., 'Y nos pasó en la carretera, ¡ffffp!'), o para interaccionar con animales (llamándolos o imitándolos): «De repente, pim... un tiro. ¡Ellos!... Al instante toda nuestra gente se echa los fusiles a la cara. Ta-ta-ra-trap... Un negrazo salta sobre mí, y zás, le meto el machete por el ombligo» (Galdós, *FJ*, I, IV); «—Chsss..., cálmese –le decía–; tranquilícese, hombre» (Sánchez Ferlosio, *J*, 67).

1.4. Alternando o entretejido con palabras y paralenguaje, utilizamos el tercer cosistema de nuestro discurso, la *kinésica*, que he definido como: movimientos y posiciones de base psicomuscular conscientes o inconscientes, aprendidos o somatogénicos, de percepción visual, audiovisual y táctil o cinestésica, aislados o combinados con la estructura lingüística y paralingüística y con otros sistemas somáticos y objetuales, que comunican intencionadamente o no.[3]

Comprende, por tanto, todo movimiento o posición externo observable: gestos, maneras, posturas, la mirada, respingos, tics, atusamiento de cabello y cualquier acto kinético visible, que, a veces, aunque parezca mínimo, puede ser, por ejemplo, realmente catalán, como ocurre con los llamados 'marcadiscursos', identificados más abajo. La kinésica sigue un desarrollo ontogénico, una estratificación social, una distribución geográfico-cultural y unos cambios sociales (por el vestido, el mobiliario, los valores morales, etc.). Lo dicho hasta ahora sugiere ya la necesidad de elaborar inventarios y atlas catalanes o comparativos con otras regiones de España. Los aspectos más básicos para su análisis y recogida de datos son:

a) Configuración kinésica personal (repertorios de movimientos y posiciones) y hasta dialectal, siempre coherente con el lenguaje y el paralenguaje (excepto en anomalías clínicas): «descubrí [...], en lo vehemente de sus meneos, en la manera como accionaba, como acompañaba con las manos, con la cabeza, con los hombros, a las palabras que le salían de la boca [...] un parecido atroz con mi tío Manolo [...] algún vínculo debía existir entre mi familia y esos Torres de Fez» (Ayala, *CC*).

b) La distinción entre *gestos*: «[Winifred] Clenching her lips, she nodded» (Galsworthy, *IC*, I, IX); «He shook his big stupid finger in my face.—Holden [...] I'm *warning* you, now [...]» (Salinger, *CR*, VI); «El cabo tamborileaba con los dedos sobre el correaje, como haciendo acopio de paciencia» (Caballero Bonald, *DDS*, II, XI); *maneras*, 'la manera' como se realiza un gesto o postura según cultura, sexo, nivel socioeducacional, estado de ánimo, etc., así como comiendo, bebiendo, abanicándose, fumando, cruzándose de piernas o brazos, saludando, rascándose, etc.: «Daniel levantó en el aire la botella y se iba tumbando conforme bebía» (Sánchez Ferlosio, *J*, 38); «[en el bar de Ayuso] el muchacho se rascaba por la entrepierna» (Caballero Bonald, *DDS*, I, VI); *posturas*, de gran valor comunicativo, intercultural, social y personal (ej., diferencias generacionales), a veces combinadas con maneras, como en el primer ejemplo: «andaba arrastrando los pies [*manera*], escorado hacia la derecha [*postura*]» (Caballero Bonald, *DDS*, I, VIII); «Cada mañana [mi padre] oía su misa, sentadas ambas rodillas en el suelo, juntas las manos, levantadas del pecho arriba, el sombrero encima dellas» (Alemán, *GA*, I, I).

c) Actos kinésicos *libres* (ej., /¡Adiós!/ con la mano en el aire) y *trabados* (ej., atusándose el pelo, abrazando).

d) Las *tres fases* de lo que constituye la verdadera ejecución del acto kinésico: *formativa*, *central* y *desarticuladora;* la primera y la última explotadas a menudo por la fotografía periodística como manipulación, mientras que la central representa el gesto o postura más fielmente (la que generalmente documenta, junto con las posturas, la pintura, importante fuente diacrónica y sincrónica de datos); las tres son muy importantes en un inventario kinésico (ej., la ejecución de un gesto rural del Pirineo catalán):

e) Las *cualidades parakinésicas* (como las paralingüísticas para la palabra), importantísimas porque su estudio nos ayudará a definir no sólo estilos personales y culturales, sino, por ejemplo –igual que el paralenguaje–, los repertorios no verbales del hablante catalán, andaluz, etc., peculiaridades del desarrollo ontogénico, desviaciones sexuales, etc.

- *intensidad* (tensión muscular): «Robin stirred his coffee furiously» (Wilson, *ASA*, I, IV).
- *presión:* «Ana, al darle la mano [a Mesía] tuvo miedo de que él se atreviera a apretarla un poco» (Alas, *R*, XVI).
- *campo:* «[Andrés, reconociéndole] arremetió a don Quijote y, abrazándole por las piernas, comenzó a llorar» (Cervantes, *DQ*, I, XXXI).
- *velocidad:* «It was a slow smile [...] a very sensual smile and it made her heart melt in her body» (Maugham, *PV*, II).
- *duración:* «[bebiendo de las botas] meneando las cabezas a un lado y a otro [...] se estuvieron un buen rato» (Cervantes, *DQ*, II, LIV); «and, suddenly, with a curt handshake, took her departure» (Galsworthy, *MP*, II, IV).

f) La *coestructuración*

- *intersistémica*, es decir, su relación con las palabras, el paralenguaje, el sonrojo, etc., incluso en una misma frase: «Sancho [ante el moribundo don Quijote] empezó a hacer pucheros y a derramar lágrimas]» (Cervantes, *DQ*, II, LXXIV); «He [Jude] shook his head hopelessly, his eyes wet» (Hardy, *JO*, II);
- *intrasistémica*, dentro de la misma kinésica: «Don Pedro se deshacía en gestos denegatorios al mismo tiempo con la cabeza y con las dos manos» (Martín Santos, *TS*, 51).

g) La formación de *kinefrases* gestuales: «[don Quijote] enarcó las cejas, hinchó los carrillos, miró a todas partes, y dio con el pie derecho una gran patada en el suelo, señales todas de la ira que encerraba en sus entrañas» (Cervantes, *DQ*, I, XLVI).

h) La *simultaneidad semántica múltiple:* «seguía él hablando con expresión de caricia y de celo [...] seguro de vencer todas las dificultades» (Espina, *AM*, I).

i) La *congruencia* o *incongruencia* entre los diversos componentes kinésicos, la primera en: «—I *won't bear* it. No, I *won't*–he said, clenching his hand with a fierce frown» (Beecher Stowe, *UTC*, III).

j) Los frecuentes *gestos anticipatorios*, característica de los gestos ilustrativos del discurso: «[...] 'If I sit here thinking of him', snarls the old man, holding up his ten impotent fingers, 'I want to strangle him now' (Dickens, *BH*, XXI).

k) Los abundantes *gestos fónicos* (que he llamado fonokinésica), de carácter cuasi verbal y diferenciados por personalidad y cultura: «with the fork in her hand she came and snapped her fingers softly and viciously in Temple's face» (Faulkner, *S*, VII).

l) Lo que debemos llamar *microkinésica*, movimientos y posiciones de mínima magnitud: microgestos (ej., en una contracción muscular), micromaneras (ej., una levísima inclinación de saludo) y microposturas (ej., de los dedos sosteniendo una taza al beber, de los labios, típicamente permanente en algunos hablantes), reveladores de niveles y sutilezas interactivos percibidos y valorados según nuestra sensibilidad: «el tenedor [...] continuaba elevándose [...] hasta depositar, con un leve giro, el trozo de carne entre los labios, imprescindiblemente separados» (López Pacheco, *CE*, II, XXII).

m) Lo que son realmente *posturas dinámicas*, cuando una postura básica contiene un elemento moviente (ej., como tic): «Después [Nicolás] meditó un rato, las manos cruzadas y dando vuelta a los pulgares uno sobre otro» (Galdós, *FJ*, II, IV).

n) Las *posturas contactuales*, que pueden variar por períodos y generacionalmente (ej., una pareja caminando abrazados por la cintura, ella con la mano

dentro del bolsillo trasero del pantalón de él): «Dentro de unos años me lo agradecerá usted. (Levantándose y cogiéndole la mano). Siento que no podamos seguir colaborando (Llevándole por el hombro hasta la puerta)» (Martín Santos, *TS*, 211).

o) También hay *gestos ocultos*, tanto faciales como manuales, no vistos por otros al ocultarlos más o menos conscientemente, aunque de todas formas el gesto *está ahí*, y por tanto, una ofensa (ej., una sonrisa burlona) no deja de serlo.

p) El *contacto físico* (tocarse), como fase más íntima de la proxémica, de carácter personal y, aún más cultural o subcultural, imprescindible en un inventario kinésico catalán y para definir muchos tipos de conductas (ej., saludos, comportamiento entre familiares, amigos o extraños).

Las relaciones básicas de los sistemas no verbales con el lenguaje

Una vez identificados los tres sistemas fundamentales de la interacción personal –pues quedan fuera de este resumen todos los demás sistemas somáticos que pueden asociarse y combinarse con el discurso o alternar con él–,[4] es imprescindible tener en cuenta lo que los sistemas no verbales (ej., paralenguaje, kinésica, lágrimas) pueden hacer a las palabras:

- *añadirles información*, si el gesto o el paralenguaje precede, acompaña o sigue al mensaje verbal expresando algo además de lo que dice por sí solo (ej., 'Bueno, usted paga lo suyo...', con un encogimiento de hombros que significa 'como es su obligación' y un gesto manual que añade: 'Y a ti no te importa lo que hagan los demás'): «—Pero ¿qué quieren ustedes que les diga yo? –preguntó Andrés con un acento en que se confundían la contrariedad, harto manifiesta, y el enojo muy mal disimulado» (Pereda, *S*, XXIV).
- *apoyarlas*: «—Lo que Amalia me ha dicho –afirmó Jacinta con súbita ira, llena de dignidad, poniéndose en pie y afianzando con un gesto admirable su aseveración– es verdad. Yo digo que es verdad, y basta (Galdós, *FJ*, III, I, II).
- *repetir* lo que han expresado: «Major Petkovitch called, 'Hello. Hello. Hello,' in an irritated voice and then slammed down the receiver» (Greene, *ST*, IV, I).
- *realzar* su significado: «—You have done right! –he said, in a tone of unqualified approbation, while his face brightened» (A. Brontë, *TWF*, XLV).
- *debilitarlas*, como un 'sí' que suena dubitativo por su alargamiento y quizá por otros acompañamientos paralingüísticos ('Mmmm... sí'): «[...] 'I would let you make the kind of pictures you want to make'. His voice trailed off as if he regretted the timing of the proposition» (Mailer, *DP*, XVI).
- *contradecirlas*, como el mismo 'sí' dubitativo, pero con gesto y paralenguaje que significan '¡Sí, claro, qué bien!': «the white row of upper teeth, and keenly cut lips [...] suggested an idea of heartlessness, which was immediately contradicted by the pleasant eyes» (Hardy, *FMC*, XX).
- *enmascarándolas*, incluso también sus calificadores paralingüísticos, aunque, por ejemplo, una emoción puede entreverse por una 'fuga de información'; y puede haber 'enmascaramiento verbal', como en el segundo ejemplo: «Hacía el traidor que sus lágrimas acreditasen sus palabras y los suspiros su intención» (Cervantes, *DQ*, I, XXVIII); «—Tu abuela está en ruina como sus hijos –decía don Miguel, disimulando con palabras corteses la cólera de su acento» (Espina, *EM*, XV).
- *economizando las palabras*, cuando el gesto o la voz añaden información que evitan otras (ej., 'Bueno... /gesto de 'por un oído le entra y por otro le sale'/): «Mr. Pecksniff replied, by a shrug of his shoulders and an apparent turning-round of his eyes in their sockets before he opened them, that he was still reduced to the necessity of entertaining that desire» (Dickens, *MC*, III).
- *por deficiencia verbal* cuando realmente no se recuerda o no se conoce la palabra o palabras adecuadas: 'Tiene un despacho soberbio, con una lámpara de esas... toda...', acompañado del gesto que describe una lujosa 'araña').

Las diez realizaciones de lenguaje, paralenguaje y kinésica

Para apreciar las características de las modalidades verbales-no verbales del habla y poder elaborar un corpus ordenadamente, es necesario reconocer las diez posibles realizaciones de los tres sistemas:

- *lenguaje verbal*, de una manera más bien neutra, sin rasgos de la voz ni movimientos significativos: un simple '¿Qué hora es?'.

¿cómo podrá una transcripción sólo de lo verbal reflejar el hablar de nadie, cuando esos hablantes están utilizando, como mínimo, lenguaje verbal, paralenguaje y kinésica [...]?

- *lenguaje verbal-paralenguaje*, con el verdadero significado en la parte verbal: «No me hagas pensar en lo que quiero olvidar –replicó Santa cruz con hastío...» (Galdós, *FJ*, I, IV).
- *lenguaje verbal-kinésica*, como en expresiones verbales que siempre se acompañan de su equivalente kinésico, bien porque hacen referencia al gesto o porque en esa cultura el gesto acompaña siempre a ciertas expresiones verbales: «—¿Allí había bastante?/ —¿Bastante de qué?/ —Bastante de comer –aclaró, llevándose hacia la boca, juntos, los formidables dedos de su mano» (Ayala, *T*).
- *lenguaje verbal-paralenguaje-kinésica*, las construcciones más características, con los tres cosistemas equilibrados: «fue tanto [el enojo de don Quijote], que, con voz atropellada y tartamuda lengua, lanzando vivo fuego por los ojos, dijo: —¡Oh bellaco villano [...]» (Cervantes, *DQ*, I, XLVI).
- *paralenguaje* por sí solo (risa, llanto, alternantes): «Oyó que alguien siseaba desde la puerta [...]/ —Sss...» (Caballero Bonald, *DDS*, I, XII).
- *paralenguaje-lenguaje verbal*, con el paralenguaje mucho más notable y significativo que la parte verbal: «—Diga./ —No, verá, es que...» (Caballero Bonald, *DDS*, I, XII).
- *paralenguaje-kinésica*, cuando la parte más importante es la paralingüística: «Sólo pudo articular un sonido gutural, débil expresión de su ira, atenazada por la dignidad» (Galdós, *LDB*, XLVI).
- *kinésica* sólo, los casos mejor conocidos, ej., juntando los dedos apiñados y abriéndolos dos veces, para 'atestado'.
- *kinésica-paralenguaje*, a menudo faltando la parte paralingüística sin detrimento del contenido semántico: «and Colonel Zane laughed as he slapped his friend on the shoulder» (Grey, *LT*, II).
- *kinésica-lenguaje verbal*, cuando la conducta kinésica es más significativa que las palabras: «—¡Mira; si no te callas...! –amagaba Mauricio» (Sánchez Ferlosio, *J*, 47).

La transcripción realista del discurso verbal-no verbal

Cuando empecé (invitado para aplicarlo en un proyecto de la Universidad de Nancy en 1976) a transcribir lenguaje, paralenguaje y kinésica en tres niveles paralelos, apenas había pasado de 'la estructura triple' en mi estudio de la comunicación interpersonal. Más tarde, analizando la estructura de la conversación en cualquier entorno y circunstancia dentro del marco más amplio de la interacción interpersonal cara a cara y con el medio circundante, me daba cuenta de que una transcripción que contuviera sólo los tres sistemas era también insuficiente:

> La discusión tomaba carácter personal y agresivo [...] las tazas del café chocaban furiosas contra los platillos; don Manuel, trémulo de coraje, vertía el anisete al llevarlo a la boca; tío y sobrino alzaban la voz mucho más de lo regular, y, después de algún descompasado grito o frase dura, había instantes de armado silencio, de muda hostilidad, en que las chicas se miraban, y Nucha, con la cabeza baja, redondeaba bolitas de miga de pan, o doblaba muy despacio las servilletas de todos, deslizándolas en las anillas (Pardo Bazán, *PU*, XIII).

Veía, pues, que pasaban otras cosas en los encuentros que parecían incluso influir en la selección léxica durante la conversación, en la manera como eran emitidas paralingüísticamente y en los gestos o posturas que las acompañaban. Me daba cuenta asimismo de que una transcripción de lenguaje-paralenguaje-kinésica era también insuficiente y no reconocía la verdadera naturaleza del discurso. Fue la coestructuración, a veces tan sutil, entre todos los posibles componentes de la interacción, lo que me revelaba esos niveles más profundos y me obligaba a registrar todo cuanto pudiera relacionarse por lo menos con el lenguaje verbal, el paralenguaje o la kinésica.[5]

Uno se pregunta: ¿cómo podrá una transcripción sólo de lo verbal reflejar el hablar de nadie, cuando esos hablantes están utilizando, como mínimo, lenguaje verbal, paralenguaje y kinésica, estos dos últimos cosistemas con un valor cuasiléxico y sintáctico? Faltarán esos rasgos paralingüísticos de la voz que pueden modificar el significado de las palabras (reforzándolo, contradiciéndolo o camuflándolo) y esos elocuentes elementos independientes paralingüísticos que alternan semántica y gramaticalmente con las palabras (ej., un carraspeo); y faltarán también las conductas kinésicas que pueden asimismo modificar el significado de las palabras y significar por sí mismas con funciones perfectamente léxicas (como sustantivos, verbos, adjetivos, conjunciones, etc.). Cuando se nos presenta una transcripción nada más que de palabras, por mucha fidelidad que se haya observado en su recogida, la kinésica quedará 'invisible', lo mismo que el paralenguaje quedará 'inaudible'. Por otra parte, no se trata de indicar aparte que en un momento dado el tío «vierte el anisete», sino 'ver' cómo ese acto coincide con su expresión facial y con las actividades verbales y/no verbales de los demás participantes en esa interacción, lo mismo que haríamos con la interacción completa del ejemplo citado, que invito al lector a imaginar detenidamente; y si se produce ese silencio del ejemplo citado se indicarán los actos kinésicos que hacen que ese «armado silencio» esté bien lejos de ser un vacío; y si alguien dijera algo riéndose, tendría que transcribirse como 'lenguaje reído', integrando esa risa exactamente donde ocurre en el nivel paralingüístico de la transcripción, además de identificar sus rasgos paralingüísticos y kinésicos (que tanto pueden variar y definir características personales). Y pensemos también en los elementos de un encuentro interactivo conversacional que puedan definir, por ejemplo, a hablantes catalanes y sus características y entorno culturales.

Finalmente, es preciso insistir, primero, en que una transcripción del discurso no debe buscar sólo 'lo que ocurre', 'lo que se dice', ni siempre la relación causa-efecto en el flujo de la conversación, porque esa limitada perspectiva nos ocultará el valor de lo no dicho (lo silenciado) o lo no hecho, sobre todo cuando se esperaba que se dijera o hiciera,

así como el efecto de estas conductas que nunca lo fueron en el mismo discurso de los interlocutores; y, segundo, en la urgente necesidad de elaborar inventarios o atlas verbal-paralingüístico kinésicos y sólo kinésicos (teniendo en cuenta las pérdidas, creaciones y préstamos interculturales no verbales), utilizando también la narrativa y el teatro de otros períodos.

Todas estas consideraciones me llevaron a un tipo de transcripción más realista (que podría, precipitadamente, desdeñarse como 'demasiado complicada'), esquematizada en la tabla al pie de estas líneas y que sugiere la superposición de hablantes y oyentes (pensemos en la retrocomunicación o *feedback* del oyente y otras conductas simultáneas interpersonales tan significativas).

1. *Transcripción ortográfica*, que puede leerse rápidamente siguiendo las páginas.

2. *Transcripción fonética*, incluyendo los rasgos entonativos básicos y utilizando los símbolos del AFI (IPA) y cualquier otros que puedan ser necesarios, tales como los sugeridos por Poyatos (1993, 1994a, 1994b).

1	Transcripción ortográfica		A B
2	Transcripción ortográfica		A B
	Transcripción paralingüística		
3	Cualidades primarias	Calificadores	A B
		Diferenciadores	A B
		Alternante	A B
	Transcripción Kinegráfica y parakinegráfica		
4	- Cara: ojos, dirección ocular, frente, cejas, nariz y aletas, mejillas, boca, mandibula - Cabeza, treonco, piernas, pies - Hombros, brazos, antebrazos, muñecas, manos, dedos		A B
5	Fonokinésica (kinésica audible)		A B
6	Reacciones químicas y dérmicas		A B
7	Notación Proxémica (distancia interpersonal, orientación)		A B
8	Otros hablantes y oyentes		A B
9	Actividades/ No actividades contextuales/ interfirientes		A B
10	Notación cronémica		A B
11	Descripción contextual (cultura, rasgos personales, relaciones)		A B

3. *Transcripción paralingüística*, con espacios para los cuatro tipos de fenómenos: *cualidades primarias*, o rasgos individualizadores, con tres grados sobre una línea básica y tres por debajo (timbre, volumen, tono, etc.); los *calificadores* o tipos de voz que tal vez caractericen a los hablantes; los *diferenciadores*, cuando modifican las palabras (si no, pueden ir, pero no necesariamente, en la próxima sección), como en discurso reído, llanto o discurso llorado, suspiros y palabras suspiradas, toses, etc.); y los *alternantes* (chasquidos linguales, titubeos, fricciones nariales, etc.), incluyendo los silencios momentáneos paralingüísticos.

4. *Transcripción kinegráfica y parakinegráfica*,[6] diferenciando tres zonas principales del cuerpo: cara (ojos y dirección de la mirada, cejas, frente, nariz [aletas], pliegues nasolabiales, mejillas, boca, mandíbula); cabeza, tronco, piernas y pies; hombros, brazos, antebrazos, muñecas, manos, dedos solos. Los rasgos parakinésicos (intensidad campo, velocidad y duración), pueden anotarse, bien al principio, si abarcan todo el discurso como características de la persona (ej., KT/KR para kinésica tensa/rápida), o para conductas concretas.

5. *Fonokinésica*, incluyendo cualquiera de los sonidos 'cuasiparalingüísticos' tan elocuentes vistos más arriba (probablemente acompañando las palabras).

6. *Reacciones químicas y dérmicas*. Actividades como el sonrojo, el derramamiento de lágrimas y el sudor o la palidez emocionales, indicando su duración, qué partes del discurso abarcan o si ocurren alternando con las palabras; y, naturalmente, en el nivel correspondiente al interlocutor, qué conductas de éste responden a esas reacciones: «—...you've had an armour [...] To protect yourself against me –she [Mrs. Foxe] smiled at him. Anthony dropped his eyes, blushed and mumbled some incoherent phrase» (Huxley, *EG*, LII).

7. *Notación proxémica*, que puede ser imprescindible, incluyendo no sólo la distancia interpersonal sino el tipo de orientación entre los participantes (frontal, lateral, en ángulo recto, etc.), además de la distribución del mobiliario y de las características generales del espacio donde tiene lugar el encuentro, para lo cual conviene acompañar la transcripción de un plano indicando su configuración (Poyatos: 2001a: cap. 7).

8. *Otros hablantes y oyentes*, cuyas conductas tendrán funciones más o menos importantes que pueden servir de reguladores interactivos (ej., proporcionando retrocomunicación o *feedback*, interrupciones, distracciones, etc.).

9. *Actividades y no-actividades contextuales o interfirientes*, tal vez relacionadas significativamente con ciertos elementos contextuales extrapersonales: condicionadas por la conducta (llamando a una puerta, un elocuente portazo intencionado, el timbre del teléfono, ruido de pasos, la televisión del vecino o los olores de comida propia o ajena, etc., que pueden provocar gestos o comentarios), causadas mecánicamente (ej., el 'íntimo' tic-tac de un reloj), por el ambiente natural (ej., la lluvia contra los cristales, el aroma penetrante de un jardín en un encuentro romántico), el ambiente objetual (mobiliario, alfombras, objetos de arte, libros, etc.) o el ambiente

construido (iluminación, música, textura de los materiales, espacios arquitectónicos, etc.).

10. *Notación cronémica*,[7] indicando los rasgos temporales de cualquier actividad o elemento interactivo cuya duración se considere significativa (ej., alargamiento excepcional de una palabra o de un grito, de la voz susurrante, de un gesto de amargura, de una postura, o del sonido de la lluvia), incluyendo la del encuentro del principio al fin.

11. *Descripción contextual*, indicando el medio cultural y el origen cultural de cada participante, sus características físicas (rasgos faciales –estáticos, pero también artificiales, como peinado, maquillaje, gafas, etc.–) y, al menos de una manera impresionista, su personalidad, nivel socioeconómico-educacional y la relación entre los participantes.

La lingüística, pues, debe fomentar que los investigadores no desdeñen elementos que puedan considerar innecesarios por irrelevantes, cuando no lo sean, partiendo de la premisa de que todo fenómeno observable –por el hecho de que ocurre dentro de los límites del encuentro estudiado– puede comunicar y es pertinente mientras no se demuestre lo contrario.

El modelo de las categorías no verbales

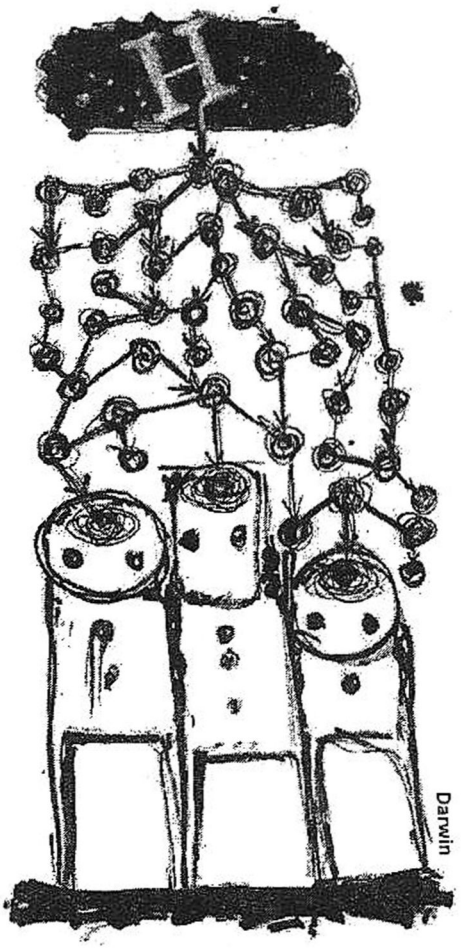
Para estar seguros de que una transcripción del discurso no omite ninguno de sus posibles componentes, he aprovechado dos modelos íntimamente ligados al de la transcripción, que pueden serle de gran utilidad al investigador a medida que se adentre en la realidad de nuestras interacciones: el de la interacción y el de la conversación.[8] Para los objetivos de nuestra investigación, de la totalidad del modelo de 17 categorías no verbales, pueden aislarse solamente cinco que ayudarán mucho en la elaboración de inventarios catalanes, gallegos o andaluces.

1. *Emblemas*. Sobre todo (pero no exclusivamente) dentro de la kinésica y definidos como gestos que tienen un equivalente verbal sin ninguna ambigüedad en su propia cultura (ej., en Niger, /abarrotado/, tapando con la palma de la mano el puño vertical de la otra, es muy semejante al gesto con que nuestros jóvenes denotan '¡Te fastidias!' (dicho finamente; el signo V de /victoria/, el pulgar hacia arriba con un pequeño y enérgico movimiento anterior, /¡Bien!/):[9] «Creo que en Madrid tiene así los amantes» [juntando y separando los dedos]» (Alas, *R*, V).

2. *Marcadiscursos*, los verdaderos 'movimientos del hablar', conductas (sobre todo kinésicas) conscientes o inconscientes que puntúan y refuerzan (con movimientos de cabeza, cejas, mirada, manos y tronco) la sucesión acústica y gramatical de palabras y frases, según su posición y relevancia, y coinciden con los símbolos de puntuación (que son gramaticales y actitudinales a su vez). Sus funciones, por tanto, son principalmente gramaticales (sintácticas y morfológicas), aunque el valor semántico total de una palabra o combinación de palabras depende de sus coactividades paralingüísticas y kinésicas y cualesquiera otras conductas concurrentes. Los marcadiscursos deben observarse cuidadosamente como uno de los aspectos más importantes de nuestro 'hablar', la esencia 'visual-acústica' de cada idioma y lo más sutil y difícil de identificar, definir y describir.

3. Una tercera categoría, la de los *identificadores*, sirve para dar forma corporal, sobre todo con cara y manos, a conceptos abstractos (/imposible/, /absurdo/, /un no sé qué/), a cualidades físicas y morales de personas, animales y cosas (/duro/, /suave/, /antipático/, /asqueroso/, /un día criminal/) y a cualidades de referentes objetuales y ambientales (/sucio/, /transparente, transparente/, /sofocante/): «¿Perooo...? ¿Definitivo? –decía el Chamaris haciendo con la mano un hachazo en el aire–. ¿Para siempre?» (Sánchez Ferlosio, *J*, 185).

4. Los *exteriorizadores* son reacciones a la realidad presente, pasada, anticipada o imaginada de otras personas, a lo que nosotros u otros hemos dicho o hecho, estamos diciendo o haciendo o diremos o haremos, o hemos silenciado o no hecho, silenciamos o no hacemos o silenciaremos o no haremos, a sucesos pasados, presentes, anticipados o imaginados, a nuestros propios fenómenos somáticos, a agentes animales y ambientales y a experiencias estéticas y espirituales: «where I stood, wringing my hand in silent rage and anguish» (Brontë, *TWF*, XL); «Madame Houdet's rouged cheeks trembled a little, her lipsticked old mouth twitched. —*Jamais, Yves, jamais*, she said» (Wilson, *ASA*, II, II).


Darwin

5. Una quinta categoría, determinada por nuestra conducta proxémica,[10] es la de los *alteradaptadores*, contactos físicos con los demás (independiente o como parte de la estructura lenguaje-paralenguaje-kinésica), que comprenden, por ejemplo, los saludos verbales-no verbales (ej., dos hombres andaluces dándose la mano pero a continuación palmeándose o tocándose en una ijada o en el estómago): «—La niña ya está hecha una moza, dentro de poco en edad de merecer –dijo el maestro al tiempo que daba una palmadita en la cara de la niña» (López Salinas, *M*).

Metodología, limitaciones y problemas de los inventarios kinésicos culturales y subculturales

Sabiendo que los 'gestos' son el material casi exclusivo de la mayor parte de la investigación científica y literaria y de todos los inventarios y 'diccionarios' publicados, debe fomentarse la elaboración de otros más realistas y completos, para lo cual resumo aquí algunas normas.[11]

1. *Selección del material*. Gestos, maneras, posturas identificados como tales, bien en secciones independientes del inventario o subdividiendo las que corresponden a cada tema y subtema (ej., 'Comiendo': 'maneras', uso de cubiertos, de la navaja campesina, bebiendo, comiendo el pan, etc.; 'Posturas': diferenciadas socialmente, en el campo, etc.). Aunque un inventario debe recoger lo 'pintoresco', la fraseología gestual de cada cultura, se trata también del estilo cultural que va mas allá del pintoresquismo más obvio y que también depende de maneras y posturas, que pueden estar asociadas a ciertas actividades, oficios, actitudes, etc.: «los hombres [...] retorcían el culo de la bota y el chorro hilado pasaba justo entre los labios entreabiertos» (López Salinas, *M*, 49).

2. *Observación directa*. Esta es, naturalmente, la única válida, pero comprende varias modalidades aceptables en situaciones *interactivas* (bien no suscitando uno las conductas o participando y a la vez como observador a la vez, situación ideal del trabajo de campo) o *no interactivas* (como en el caso del participante no 'axial' en el intercambio, es decir que se limita a observar), ambas mutuamente complementadas.

3. *Fuentes*. Aparte de la observación personal, el material clasificado y estudiado puede provenir de las siguientes fuentes: informantes; televisión, cine y vídeos; periódicos y revistas; fotografía; dibujos; literatura narrativa; teatro; pintura, ilustraciones literarias y escultura.

4. *Clasificación del material*. La única clasificación exhaustiva que puede incluir cualquier situación es la ideológica, es decir, ordenada por temas y situaciones que a su vez se presentan alfabéticamente, o sea, incluyendo, por ejemplo: *Saludos:* de lejos, cruzándose en la calle, en un interior, etc., especificando las relaciones interpersonales que presenten diferencias; *Bebida:* manera de beber en la mesa, de un botijo, -bota, -taza, /beber/, /¿Qué quieres beber?/, /Sed/, /borracho/, /borrachera/, etc., pidiendo bebida, otra ronda, etc.; *Persona:* rasgos personales: gorda, flaca, feo, guapo, atractiva, etc. Un diccionario ideológico ofrece muchísimo material aplicable en su clasificación temática y puede complementarse con la fraseología contenida en otros diccionarios, ya que muchas de estas frases contienen gestos; pero, para no caer en las limitaciones ya tradicionales, no olvidemos los más sutiles, como son los marcadiscursos o los reguladores de la conversación (ej., petición-, concesión-, supresión de turno, retrocomunicación). Este diccionario debe llevar un *índice final* en el que se encuentre cada acto kinésico con arreglo a la palabra que mejor lo describa o a la expresión verbal que lo acompañe.

5. *Ilustración*. En cuanto a la ilustración del material kinésico, los *dibujos* deben ser de la mayor expresividad y realismo kinésicos, como los de Nierenberg y Calero (1973), o al menos captando, como en la segunda edición de Saitz y Cervenka (1972), lo esencial de la expresión facial y a veces con líneas y flechas direccionales cuando son necesarias. Las *fotos* suelen mostrar también la expresión facial que a veces acompaña característicamente a un gesto manual, para lo cual todas las publicaciones son suficientemente realistas (ej., Meo Zilio y Mejía 1980, 1983; Payrató 1994; Cestero 1999; Tohyama y Ford, en preparación [Tohyama 1998]). Las ilustraciones con *vídeo* (ej., Archer 1991), son, naturalmente, el medio ideal –aunque no tan accesibles como las impresas–, pero su mayor valor estaría en proporcionar las imágenes dinámicas audiovisuales en las construcciones lingüístico-paralingüístico-kinésicas y en servir como base para dibujos.

6. *Descripción*. Todos los gestos, maneras y posturas no requieren ilustración visual, pero sí una descripción verbal completa, aunque escueta (al menos como las de Meo Zilio y Mejía [1980-1983]) que comprenda: los *rasgos parakinésicos* pertinentes (campo, velocidad, etc.), la *relación proxémica* entre interlocutores en ciertos casos, la *conducta cronémica* (ej., el abrazo español entre hombres amigos, a menudo iniciado antes de su ejecución y a cierta distancia), su *realización más estándar* y cualquier *combinación verbal-no verbal* entre las que pueden darse dentro de la estructura lenguaje-paralenguaje-kinésica; por otra parte, deben evitarse la *ambigüedad* –al presentar, por ejemplo, una sola versión del abrazo entre hombres cuando en realidad varía con el contexto situacional– y las *descripciones incompletas* que ignoren tanto un complejo kinesintáctico como cualquiera de las combinaciones intersistémicas mencionadas.

7. *Comentario cultural*. En ciertos casos (y para ello es imprescindible la fluidez cultural del investigador o su confianza en un informante hábil) es preciso añadir algún comentario cultural sobre el origen, nivel social o contexto situacional, frecuencia o carácter de préstamo intercultural de ese acto kinésico, así como los casos de *falsos cognados* con relación a otras culturas, para lo cual el investigador debe familiarizarse con cuantos inven-tarios culturales pueda reunir.

La literatura como fuente de documentación: presencia implícita de paralenguaje y kinésica

Cualquier estudio de la comunicación no verbal se enriquece enormemente si los ejemplos adquiridos en

trabajo de campo se complementan con los tomados de textos literarios. Sólo mencionaré aquí cómo, además de la presencia más explícita del paralenguaje y la kinésica representados o descritos en una novela (junto con los demás sistemas culturales), también se nos dan implícitamente en el texto.

1. Paralenguaje

- por la conducta kinésica del personaje, ya que a ciertas actitudes visibles corresponden ciertos rasgos de la voz, al menos (nunca debe olvidarse) en una cultura dada, si no universalmente, y siempre que no estemos demasiado alejados históricamente del personaje: «¿Si me cayera ahí...?/ —No lo contabas./—¡Qué miedo, chico!/ Hizo un escalofrío con los hombros» (Sánchez Ferlosio, *J*, 199).
- cuando, además de la conducta kinésica, se identifica su significado: «A smile coyly bridged the crack in the door./ 'Shall I bring in the milk?'» (Dos Passos, *MT*, II, I).
- por la conocida correlación entre otras reacciones somáticas y el paralenguaje, como ocurre con el sonrojo y el llanto, incluso culturalmente: «y derramando lágrimas en grande abundancia, le dijo:/ —Señor mío [...]» (Cervantes, *DQ*, I, XLIV).
- por el contexto situacional externo que se describe, algo a menudo tan específicamente cultural que en este ejemplo de Agee sólo el estar muy compenetrado con la cultura norteamericana me permite 'oír' a la mujer de Jay hablando así cuando se han levantado inesperadameente durante la noche: «—Well, you got to *eat*, Jay. It'll still be chilly for hours –she spoke as if in a church or library, because of the sleeping children, unconsciously, because of the time of night» (Agee, *DF*, II).
- por la personalidad del personaje, estado de ánimo o estado emocional, igualmente diferenciados transculturalmente en sus manifestaciones, y en este ejemplo con la típica entonación inglesa de la pregunta afirmativa: «Mike was advancing across the kitchen with his fists clenched. Joey's jaw set; he picked up a chair./ —I'll crown you with it» (Dos Passos, *MT*, II, VI).
- en el caso del lector nativo, o el muy familiarizado con esa cultura, por los rasgos paralingüísticos que automáticamente le evocan la lectura de lo expresado verbalmente, o por otras conductas no verbales o el contexto situacional: «—Iba a sacar una canasta de uvas, mala puñalá...» (Caballero Bonald: *DDS*, II, IV).

2. Kinésica

- por las palabras del personaje: «—¿A mí? Por aquí me entra y por aquí me sale» (Sánchez Ferlosio, *J*, 214).
- por su conducta paralingüística descrita verbalmente: «—What do you want?, old Tom mumbled around his mouthful of nails» (Steinbeck, *GW*, VIII).
- por otra conducta kinésica, como la expresión facial que en este ejemplo imaginamos por la manual: «Mauricio le hacía a Anjano ademanes de calma con las dos manos en el aire y le siseaba para que se aplacase:/ —Chsss... cálmese» (Sánchez Ferlosio, *J*, 67).
- por reacciones químicas, como las lágrimas: «Sancho [...], compungiéndose de manera que le vinieron las lágrimas a los ojos [...] con voz dolorida y enferma le dijo» (Cervantes, *DQ*, II, XXVIII).
- por la conocida correlación entre la conducta kinésica y ciertas reacciones dérmicas: «Me quedé mirando a Jane con impertinencia./ —Es usted muy buena conmigo./ Se encendieron sus mejillas un momento. Esperó a que desapareciese su rubor para contestarme» (Delibes, *SCA*, II, V).
- por la personalidad del personaje, sobre todo si su creador nos ha ofrecido un retrato inicial con sus rasgos más característicos y nos lo va dando a conocer mejor y dejándonos imaginar sus conductas no verbales.

Cualquier estudio de la comunicación no verbal se enriquece enormemente si los ejemplos adquiridos en trabajo de campo se complementan con los tomados de textos literarios

Así pues, además de elaborar inventarios o verdaderos atlas kinésicos –con lo que pudiera llamarse 'isokinemias', similares a las isoglosas de Morris *et al.* (1979)– o verbales-no verbales, a base de trabajo de campo, y la documentación literaria y cinematográfica disponible, debe reconocerse la responsabilidad multidisciplinar del investigador. La gran riqueza de nuestros repertorios interactivos justifica ampliamente el desarrollo organizado de equipos y proyectos que, además enriquecerían enormemente las perspectivas de investigación y enseñanza.

Conclusión

Para ofrecer alguna conclusión, pienso que, además del investigador profesional, cuanto se ha resumido va destinado a los alumnos de filología, tratando de fomentar en ambos la incorporación de la comunicación no verbal a su trabajo y a sus currículos, ya que son los alumnos quienes heredan y transmiten nuestro lenguaje con todo lo que conlleva en

su uso diario. Por eso hay que hacerles conscientes, como mínimo, de cómo dicen lo que dicen y de cómo lo mueven, que también equivale a decir de su imagen como comunicadores.

[1] Estos dos usos de nuestra propia lengua, enseñarla a sus hablantes nativos y a los extranjeros, lo ilustra el hecho de que mi primer libro sobre comunicación no verbal (Poyatos: 1976a) me lo encargara precisamente una asociación de departamentos de inglés del estado de Nueva York –el New York State English Council– y que Thomas Sebeok, tras anunciar su publicación en un congreso de semiótica organizado por Umberto Eco en Milán en 1974, lo utilizara enseguida en su Center for Language and Semiotic Studies de la Universidad de Indiana para un proyecto sobre enseñanza de lenguas extranjeras. También intenté, entre 1974 y 1975, fomentar su aplicación a la enseñanza del español con varios artículos en una interesante pero ya desaparecida revista para profesores de español, *Yelmo*, y en los 70 en la revista norteamericana *Hispania*, de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués (ej., Poyatos: 1978), a la vez que animé a muchos a combinar el estudio de la lengua con el de la literatura, por ejemplo, en *Yelmo*, en la *Revista de Occidente* (Poyatos: 1972b), en un volumen sobre novela (Poyatos: 1976b) y en congresos internacionales de hispanistas, en cuyo campo estuve bastante activo hasta los años 70. Pero ya entonces, por necesidad, había empezado a trabajar en otras disciplinas y a enseñar mi propio trabajo en los departamentos de antropología, sociología y psicología de mi Universidad.

[2] Reseñada por Emilio Lorenzo en *Saber Leer* y por Mary Key en *Semiotica*.

[3] Véase en Poyatos 2001b, Vol. II, Cap. 5, la versión más actualizada de mi trabajo en kinésica. Poyatos 2001d es una aplicación de la literatura a la investigación kinésica, en el primer número de la revista *Gesture*, dirigida por Adam Kendon y Cornelia Muller.

[4] Véase el Cap. 2 del Vol. I de Poyatos 1994a, pero muy ampliado en Poyatos 2001a: Cap. 2, ya que éste muestra el lenguaje en el contexto comunicativo total de sistemas sensoriales en nuestras interacciones personales y con el entorno.

[5] Los niveles más obvios, así como los más profundos, de la interacción los he estudiado en Poyatos 1994b: Cap. 7 y, mejorado, en Poyatos 2001b: Cap. 8 (véase Fig. 8.1).

[6] Utilizando las kinegrafías de Birdwhistell (1970), el sistema abreviado sugerido por Kendon (1969), los símbolos que yo usé en Nancy (Poyatos 1994b: Fig. 4.6), o símbolos propios.

[7] Acuñé en 1972 el término *chronemics*, como análogo a proxémica, para indicar la conceptualización y estructuración del tiempo y como área de estudio.

[8] El de la conversación, principalmente en Poyatos 1994a: Cap. 7; reelaborado en 2001a: Cap. 7.

[9] Para el catalán, véanse, por ejemplo: Amades (1957) y Payrató (1991, 1994).

[10] La proxémica, ya bien conocida como campo, comprende la conceptualización y estructuración del espacio, principalmente interpersonal, en nuestras interacciones.

[11] Véase Poyatos 2001b: Cap. 5.14, ampliando Poyatos 1994b: Cap. 5.6. Ambas versiones basadas en un trabajo de 1975 publicado en *Semiotica*, que luego Kendon reeditó en un volumen con los trabajos más influyentes de esa revista.

Bibliografía científica

Amades, Joan. 1957: «El gest a Catalunya». *Anales del Instituto de Lingüística*, 6, 88-117, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Archer, Dane. 1991: *A World of Gestures* (vídeo, 30 minutos, con manual). University of California Media Center. 2176 Shattuck Avenue, Berkeley, CA 94704.

Birdwhistell, Ray L. (1970). *Kinesics and Context: Essays on Body Motion Communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press; Nueva York: Ballantine Books, 1972.

Cestero, Ana María (1999). *Repertorio básico de signos no verbales del español*. Madrid: Arco/Libros.

Kendon, Adam (1969). «Progress report on an investigation into aspects of structure and function of the social performance in two-person encounters». En M. Argyle (ed.), *Social Interaction*. Londres: Methuen.

Meo Zilio, Giovanni y Silvia Mejía (1980, 1983). *Diccionario de gestos: España e Hispanoamérica, Vol I, Vol. II*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Morris, Desmond, Peter Collett, Peter Marsh y Marie O'Shaughnessy (1979). *Gestures: Their Origins and Distributions*. Nueva York: Stein and Day.

Nierenberg, Gerard I. y Henry H. Calero (1973). *How to Read a Person Like a Book*. Nueva York: Pocket Books.

Payrató, Lluís (1991). *Assaig de dialectologia gestual: Aproximació pragmàtica al repertori bàsic d'emblemes del català de Barcelona*. Tesis doctoral, Universidad de Bercelona. Microfiche Collection, 809.

——— (1994). «Emblema: Quan el gest ho és tot». *Revista d'etnologia catalana*, 4, febrero, 20-31.

Poyatos, Fernando (1976a). *Man Beyond Words: Theory and Methodology of Nonverbal Communication*. Oswego, N.Y.: Nueva York State English. Council.

——— (1993). *Paralanguage: A Linguistic and Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sounds*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

——— (1994a). *La comunicación no verbal, Vol.I: Cultura, lenguaje y conversación*. Madrid: Ediciones Istmo.

——— (1994b). *La comunicación no verbal, Vol. II: Paralenguaje, kinésica e interacción*. Madrid: Ediciones Istmo.

——— (1994c). *La comunicación no verbal, Vol. III: Nuevas perspectivas en novela y teatro y en su traducción*. Madrid: Ediciones Istmo.

——— (2001a). *Nonverbal Communication Across Disciplines, Vol. I: Culture, Communication, Interaction, Language*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

——— (2001b). *Nonverbal communication Across Disciplines, Vol. II: Paralanguage, Kinesics, Silence, Personal and Environmental Interaction*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

——— (2001c). *Nonverbal Communication Across Disciplines, Vol. III: Narrative Literature, Theater, Film, Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.

Saitz, Robert L. y Edward J. Cervenka (1972). *Handbook of Gestures: Colombia and the United States*. The Hague: Mouton (1o ed., *Colombian and North American Gestures: A Contrastive Inventory*. Bogotá: Centro Colombo Americano, 1962).

Tohyama, Yasuko (1998). «Report on the project of compiling a dictionary of Japanese nonverbal behavior». en B. Caron (ed.), *Proceedings of the XVith International Congress of Linguists*. Oxford: Pergamon Press.

Bibliografía literaria

Agee, James (1938). *A Death in the Family*. Nueva York: Avon Books, 1963. *DF*

Alas, Leopoldo (1884-1885). *La Regenta*. Madrid: Alianza, 1967. *R*

Alemán, Mateo (1599, 1604). *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Espasa Calpe (Clásicos Castellanos), 1963. *GA*

Ayala, Francisco (1949). *El tajo*. En *La cabeza del cordero* (ed. K. Ellis). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968. *T*

——— (1949). *La cabeza del cordero*. En *La cabeza del cordero* (ed. K. Ellis). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1968. *CC*

Beecher Stowe, Harriet (1852). *Uncle Tom's Cabin*. Nueva York: Signet, 1998. *UTC*

BRONTË, ANNE (1848). *The Tenant of Wildfell Hall*. Londres: Penguin Books, 1979. *TWF*

BRONTË, EMILY (1847). *Wuthering Heights*. Nueva York: W. W. Norton, 1963. *WH*

CABALLERO BONALD, JOSÉ MANUEL (1967). *Dos días de setiembre*. Barcelona: Seix Barral, 1967. *DDS*

CELA, CAMILO JOSÉ (1942). *Pascual Duarte*. Barcelona: Destino,1955. *PD*

CERVANTES, MIGUEL DE (1605-1615). *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Editorial Juventud, 1965. *DQ*

COLLINS, WILKIE (1868). *The Moonstone*. Londres: Penguin, 1986. *M*

DELIBES, MIGUEL (1948). *La sombra del ciprés es alargada*. Barcelona: Ediciones Destino, 1959. *SCA*

DICKENS, CHARLES (1843-1844). *Martin Chuzzlewit*. Hardsmondsworth: Penguin,1968. *MC*

——— (1853). *Bleak House*. Londres: Penguin Books, 1985. *BH*

DOS PASSOS, JOHN (1925). *Manhattan Transfer*. Nueva York: Bantam Books, 1959. *MT*

ESPINA, CONCHA (1913). *La esfinge maragata*. Madrid: Renacimiento,1917. *EM*

——— (1926). *Altar Mayor*. Madrid: Renacimiento, sin fecha. *AM*

FAULKNER, WILLIAM (1931). *Sanctuary*. Nueva York: The New American Library, Signet Books, 1961. *S*

GALSWORTHY, JOHN (1906). *The Man of Property*. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1968. *MP*

——— (1920). *In Chancery*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994. *IC*

GREENE, GRAHAM (1932). *Stamboul Train*. Londres: Penguin Books, 1975. *ST*

GREY, ZANE (1909). *The Last Trail*. Philadelphia: The Blakiston Company, 1945. *LT*

HARDY, THOMAS (1874). *Far from the Madding Crowd*. Londres: Pan Books, 1971. *FMC*

——— (1891). *Tess of the D'Urbervilles*. Nueva York: Dell, 1962. *TD*

HUXLEY, ALDOUS (1936). *Eyeless in Gaza*. Nueva York: Bantam Books, 1961. *EG*

JOYCE, JAMES (1922). *Ulysses*. Nueva York: Vintage Books, 1961. *U*

LÓPEZ PACHECO, JESÚS (1958). *Central eléctrica*. Barcelona: Destino. *CE*

LÓPEZ SALINAS (1960). *La mina*. Barcelona: Destino. *M*

MAILER, NORMAN (1955). *The Deer Park*. Nueva York: Signet, 1957. *DP*

MARTÍN SANTOS, LUIS (1968). *Tiempo de silencio*. Barcelona: Seix Barral, *TS*

MONTHERLANT, HENRY DE (1934). *Les Célibataires*. París: Gallimard, Le Livre de Poche, 1954. *C*

PARDO BAZÁN, EMILIA (1886). *Los Pazos de Ulloa*. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1947. *PU*

PEREDA, JOSE MARÍA DE (1885). *Sotileza*. Nueva York: Las Américas, 1962. *S*

PÉREZ GALDÓS, BENITO (1884). *La de Bringas*. Madrid: Perlado, Páez y Compañía, 1906. *LDB*

——— (1886-1887). *Fortunata y Jacinta*. Madrid: Editorial Hernando, 1968. *FJ*

SALINGER, J.D. (1951). *The Catcher in the Rye*. Nueva York: Signet Books, 1960. *CR*

SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL (1958). *El Jarama*. Barcelona: Destino, 1958. *J*

STEINBECK, JOHN (1931). *The Grapes of Wrath*. Nueva York: Bantam Books, 1964. *GW*

WILSON, EDMUND (1956). *Anglo-Saxon Attitudes*. Nueva York: The New American Library, Signet. *ASA*

El narrador: deberes y derechos

WU MING

En 1994, como un tributo a la disidencia y como un rechazo al autor estrella, aparece en Italia Luther Blissett, nombre común con el que firmaban Federico Guglielmi, Luca Di Meo, Giovanni Cattabriga y Roberto Bui. Ellos escribieron y publicaron novelas bajo ese seudónimo. Y en 1999 manifestaron, en una entrevista al diario La Repubblica, *que sus nombres apenas tenían importancia y mucho menos sus historias individuales. Luther Blissett no ha dejado de existir. Más bien se ha reproducido –en www.lutherblissett.net aparecen decenas de textos suyos– y han crecido los que escriben bajo ese nombre. Pero en 2000 el grupo original pasó a llamarse Wu Ming («anónimo» en mandarín) e incorporó a otro escritor, Riccardo Pedrini. Ese año declararon estos deberes y derechos del narrador –que* Upsalón *reproduce, no suscribe–. En sus novelas, afirman, «se defiende nuestro trabajo y el trabajo del editor, y al mismo tiempo la libertad de los lectores de disfrutar y manipular lo que nosotros escribimos» bajo el lema* omnia sunt communia. *Así lo advierten al inicio de su sitio web (www.wumingfoundation.com): «You are free to copy, distribute, display, and perform the work. You are also free to make derivative works, under the following conditions: you must give the original author credit; you may not use this work for commercial purposes; if you alter, transform, or build upon a text, you may distribute the resulting work only under a license identical to this one.» He aquí parte de los propósitos de este colectivo en libertad. (N. de la R.)*

Preámbulo

¿Quién es narrador y cuáles son sus deberes y derechos? El narrador (o narradora) es aquel que cuenta historias y reelabora mitos, junto a referentes simbólicos compartidos –o al menos conocidos y, si se da el caso, puestos en discusión– por una comunidad. Contar historias es una actividad fundamental para cualquier comunidad. Todos contamos historias, sin historias no seríamos conscientes de nuestro pasado ni de nuestras relaciones con el prójimo. No existiría la calidad de vida. Pero el narrador hace del contar historias su actividad, su especialización; es como la diferencia entre el hobby del bricolaje y la labor del carpintero.

El narrador recupera –o debería recuperar– una función social parangonable a la del griot en los poblados africanos, a la del bardo en la cultura celta o a la del aedo en el mundo clásico griego.

Contar historias es una labor peculiar, que puede comportar ventajas a quien la desarrolla, pero es siempre un trabajo, tan integrado en la vida de la comunidad como apagar incendios, arar los campos, atender a los discapacitados...

En otras palabras, el narrador no es un artista, es un artesano de la narración.

Deberes

El narrador tiene el deber de no creerse superior a sus semejantes. Cualquier concesión a la obsoleta imagen idealista y romántica del narrador como una criatura más sensible, en contacto con una dimensión del ser más elevada, incluso cuando escribe sobre absolutas banalidades cotidianas, es ilegítima.

En el fondo también los aspectos más ridículos y chuscos del oficio de escribir se basan en una versión degradada del mito del artista, que se convierte en divo porque se cree de algún modo superior al común de los mortales, menos mezquino, más interesante y sincero, con un cierto sentido heroico, pues soporta los tormentos de la creación.

Que el estereotipo del artista mortificado y atormentado despierte mayor interés en los medios y tenga mayor peso de opinión que el esfuerzo de quien limpia las fosas sépticas nos hace comprender en qué medida la actual escala de valores está distorsionada.

El narrador tiene el deber de no confundir la fabulación, su misión principal, con un exceso de autobiografismo obsesivo y de ostentación narcisista. La renuncia a estas actitudes permite salvar la autenticidad del momento, permite al narrador tener una vida que vivir antes que un personaje a interpretar por coacción.

Derechos

El narrador que cumpla con el deber de refutar los estereotipos citados tiene derecho a ser dejado en paz por los que llenan el puchero propugnando esos mismos estereotipos (cronistas de sociedad, correveidiles culturales, etcétera...).

Cualquier estrategia de defensa de las intrusiones debe basarse en no secundar la lógica. Quien quiera actuar como un divo, posando en absurdas sesiones de fotografía o respondiendo a preguntas sobre cualquier tema, no tiene ningún derecho a lamentarse por la intrusión.

El narrador tiene derecho a no aparecer en los medios de comunicación. Si un fontanero decide no salir, nadie se lo echa en cara o lo acusa de snob.

El narrador tiene derecho a no convertirse en un animal amaestrado para actuar en salones o para ser objeto de gossip (chismorreo) literario.

El narrador tiene derecho a no responder a las cuestiones que no considere pertinentes (vida privada, preferencias sexuales y gastronómicas...).

El narrador tiene derecho a no fingirse experto en ninguna materia.

El narrador tiene derecho a oponerse con la desobediencia civil a las pretensiones de quien (editores incluidos) quiera privarlo de sus derechos.

EL doctor Elías Entralgo en mi memoria

María Dolores Ortiz

No podría asegurar en qué momento de mi vida, en mi hogar holguinero, oí hablar por primera vez de Elías Entralgo y Vallina. Había sido él compañero de estudios de mi padre, el doctor César Ortiz Amengual, cuando cursaron la carrera de Derecho, de la que se graduaron juntos en 1926. Si nos fijamos bien en la fecha, es fácil sacar la conclusión de que conocieron a Julio Antonio Mella, presenciaron su expulsión de la universidad, participaron en los días iniciales de la FEU y en la celebración del Primer Congreso Nacional de Estudiantes, además de estar presentes en legendarias manifestaciones estudiantiles frente al Palacio Presidencial, desde cuyos balcones, sarcásticamente, lanzaban el presidente Zayas y su esposa flores rojas y besos a los estudiantes.

En las memorias de ese curso de Derecho aparece la fotografía del entonces joven Elías Entralgo, con una nota en la que ya se le califica como literato que figúra en la vanguardia de la juventud cubana, por haber publicado algunos ensayos psicológicos y críticos, en todos los cuales, dice dicha nota, se revela como un escogido, y lo considera «honra del curso que acaba de graduarse en la Universidad».

Pienso que el doctor Elías Entralgo fue no sólo honra de aquel grupo graduado en 1926, sino también de la Universidad, de la intelectualidad cubana y de los estudiosos de la historia de Cuba, a la que dedicó, además, largos años de investigación y de magisterio ejemplares, especialmente en la Escuela de Filosofía y Letras de esta querida *Alma Mater*.

Fácil es suponer que yo, entonces una joven de apenas 17 años, no me atrevía ni a mirar al doctor Elías Entralgo. La Historia de Cuba era una asignatura que se impartía en el cuarto año de la carrera, y, aún ya siendo su alumna, transcurrieron varias semanas antes de que me atreviera a decirle el nombre de mi padre. Me parece estar viendo todavía su rostro sonriente y sorprendido, lo que no fue obstáculo para que un día me cerrara la puerta del aula porque me retrasé unos segundos.

Las clases de Historia de Cuba del doctor Entralgo comenzaban, con puntualidad absoluta, a las siete de la mañana. Esa hora tenían que marcarla todos los relojes, así como García Lorca decía, en su «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», que la muerte del célebre torero había ocurrido a las cinco en punto de la tarde, porque «eran las cinco en todos los relojes». El primer día de clases con el doctor Entralgo, al que acudíamos todos un poco asustados, explicaba él las razones de la hora –medida en su reloj Longines, comprado por él mismo en la ciudad de Ginebra–, lo que, además, se encuentra bien justificado en su famoso trabajo «Apología de las siete de la mañana», que mi grupo reimprimió en modesta edición costeada por nosotros mismos, y que aún conservo como uno de los más gratos recuerdos de mis años de estudiante universitaria.

Ese primer día, además, nos hacía escribir en una hoja de papel los títulos de los diez libros que cada uno consideraba más importantes, lo cual, decía, lo haría conocer mejor a cada estudiante, de la misma manera que la autobiografía que debíamos entregarle en días siguientes.

Hago notar aquí estos aspectos, pues, como el verdadero formador que fue, el doctor Entralgo nos enseñó a ser puntuales –hábito que nunca he podido abandonar– y a cómo el maestro debe conocer bien los intereses, características y personalidad de sus discípulos para poder establecer con ellos una verdadera comunicación.

Los cursos de Historia de Cuba que dictaba el doctor Elías Entralgo tenían, además, una característica poco común. Eran cursos monográficos sobre determinada etapa de nuestra historia. Se me han perdido en la niebla de los tiempos los contenidos de la primera vez que inició

el curso con nuestro grupo. Y digo la primera vez, porque nuestro cuarto año de estudios fue interrumpido por el cierre de la Universidad cuando el desembarco del Granma y la lucha heroica en montañas y llanos, y no se reinició hasta mayo de 1959. En ese momento, el doctor Entralgo, lúcidamente revolucionario, había cambiado aquellos contenidos, de modo que estudiaríamos con él el período de la intervención norteamericana en Cuba (1898-1902), y los primeros años de la frustrada República, incluyendo la celebración de la Asamblea Constituyente y la aprobación de la Enmienda Platt, el Tratado de Reciprocidad Comercial entre Cuba y Estados Unidos y otros aspectos que nos ayudaban a comprender que aquella mítica independencia existía solo en la imaginación de algunos.

Pero esos años en que tuvimos que esperar, envueltos en el clandestinaje y el dolor siempre latente de la muerte da tantos compañeros –José Antonio y Fructuoso en primer lugar– no fueron tampoco años ociosos para los alumnos del doctor Entralgo. Teníamos que transcribir a una gruesa libreta, día a día, las noticias publicadas en aquel tiempo por los periódicos cubanos. Aquí está, en mi opinión, otra faceta del magisterio de este inolvidable profesor, más allá de las aulas: era acostumbrarnos a leer diariamente, y con juicio crítico, dichas publicaciones, lo que él consideraba y, por supuesto, yo también, imprescindible en todo intelectual que se respete.

Tal vez alguien se preguntará cómo era posible estudiar Historia de Cuba en la Universidad, si el doctor Entralgo ofrecía solo cursos monográficos. Él resolvía la situación exigiendo un serio trabajo extraclase a sus alumnos. Recuerdo que en mi curso tuvimos que leer los libros *Caverna, costa y meseta*, de Pichardo, que era lo más avanzado entonces en los estudios de las comunidades aborígenes cubanas anteriores a la conquista; la *Historia de Cuba*, de Julio Le Riverend; *La integración étnica cubana*, del propio doctor Elías Entralgo, y una biografía de algunos de nuestros heroicos mambises, entre los que yo escogí, holguinera al fin, la de Calixto García, de Juan E. Catasús. Pero no bastaba con leer esos libros. El profesor nos ponía una prueba sobre cada uno de ellos, a la cual había que llevar el libro, y revisaba el de cada alumno para ver qué habíamos subrayado, las notas al margen que habíamos escrito o las anotaciones acerca de algo que nos hubiera llamado la atención. Quiero decir, con estos ejemplos, que también el doctor Entralgo nos enseñó a leer, a estudiar y a meditar acerca de lo leído. De entre las muchas cosas que aprendimos de él, estoy segura de que esta es una de las que más útiles me han sido en mi ya larga vida profesional, y así ha sido también con mis compañeros de estudios, algunos de los cuales han ocupado, u ocupan, importantes responsabilidades en la Revolución.

El sistema de evaluación del doctor Entralgo también era muy peculiar. En aquellos años, la evaluación en Filosofía y Letras era distinta de la de las restantes escuelas universitarias. Cada asignatura de nuestra carrera hacía pruebas de veinte puntos cada una, y una quinta, también de veinte puntos, llamada de generalidades. La suma de las calificaciones obtenidas daba la nota final. El doctor Entralgo, además de esas cuatro pruebas durante el curso, sumaba puntos por respuestas a preguntas que nos hacía, por las comprobaciones de lectura, por trabajos de clase, y hasta por practicar ajedrez o *soft-ball*, deportes de los cuales había que escoger uno obligatoriamente. Yo, que nunca he podido estar tranquila mucho tiempo, escogí, naturalmente, el *soft-ball*, y era muy divertido practicarlo, sobre todo por ser tan pésimos jugadores, en tardes tranquilas en el Stadium Universitario, en compañía del propio profesor, él sí vestido con uniforme de futbolista. Pero, a lo que iba: con su propio sistema evaluativo, cualquier alumno podía acumular 120, 140, 150 o más puntos, que después él reducía a 80, para sumarle los puntos de la prueba de generalidades. Quiero decir con esto que sus clases nunca fueron aburridas ni memorísticas ni estáticas. Sus preguntas sorpresivas, las anécdotas que contaba, el personal estilo y elegancia en el decir, despertaban nuestro interés y disipaban los restos de sueño que podían quedar para estar bien despiertos a la incómoda hora de las siete de la mañana.

La personalidad del doctor Entralgo tenía, para nosotros, visos de leyenda. Vestido siempre de traje, *beige*, gris o negro, usaba siempre una corbata negra, de la que la irreverencia estudiantil decía que era de luto permanente por Enrique José Varona. Era una persona en apariencia muy distante y seria, cuyo rostro se transformaba en una sonrisa casi infantil cuando se conversaba con él. Y era frecuente, cuando uno iba a la Biblioteca Central de la Universidad, a la que debíamos asistir casi todos los días porque, afortunadamente, no se usaban libros de texto prácticamente en ninguna asignatura, encontrarse allí con el doctor Entralgo, como si quisiera demostrar, con su habitual modestia, que no eran todavía suficientes para él sus profundos conocimientos.

Hoy, cuando lo recordamos en esta Universidad que él tanto amó, pienso que su muerte, a edad relativamente temprana, privó a este centro de uno de sus mejores profesores, historiador destacado, formador de conciencia, maestro de concepciones pedagógicas que se adelantaron a su tiempo. Quienes fuimos sus alumnos lo recordamos siempre con cariño y respeto, y reconocemos su huella en muchas de las tareas, docentes o no, que nos ha correspondido desempeñar. Al doctor Elías Entralgo le debemos muchos el rigor en el estudio, el sentido crítico, la constancia y la puntualidad. A las siete de la mañana o a cualquier otra hora, él está siempre vivo y presente en la memoria.

Siempre la Escuela de Letras

DENIA GARCÍA RONDA

Para mí, como para muchos de mi generación, la Facultad de Artes y Letras será siempre «la Escuela de Letras», y el tiempo que pasamos allí como estudiantes, los mejores años de nuestras vidas. Los de entonces tuvimos la enorme suerte de contar con profesores que no sólo eran grandes intelectuales, sino excelentes comunicadores. Quizás los programas no eran tan completos y actualizados como los de después; muchas veces no teníamos suficiente bibliografía para preparar las asignaturas; no había Internet ni otras facilidades de información; pero todo eso era suplido por la capacidad y la cultura de maestros como Mirta Aguirre, Vicentina Antuña, Beatriz Maggi, José Antonio Portuondo, Roberto Fernández Retamar, Rosario Novoa, Adelaida de Juan, Ofelia García Cortiña, Federico Álvarez, Isabel Monal y otros, más jóvenes entonces, pero que ya demostraban sus potencialidades como profesores.

De las muchas cosas que guardo como tesoros en mi memoria –además de las relaciones profesor-alumno, en las que el respeto y la exigencia no estaban reñidos con la cordialidad– está lo que pudiéramos llamar la ética de aquella generación de alumnos de la Escuela de Letras. Éramos, como todos los jóvenes, divertidos y bulliciosos, pero teníamos un concepto muy alto de nuestra dignidad como estudiantes. Por ejemplo, nadie tenía que convencernos de no cometer fraude. Sencillamente, eso no existía. Muchas veces realizábamos los exámenes sin la presencia del profesor. En ocasiones, incluso nos dictaban las preguntas por teléfono. Nadie nos «cuidaba», ni siquiera nosotros mismos. El fraude estaba, de una forma espontánea, desplazado de nuestras conciencias.

Tampoco había que hacer promoción para que participáramos en la vida cultural de la ciudad o de la Universidad. En la enorme mayoría de los casos, no nos perdíamos un estreno de teatro o de cine, una exposición de pintura, o la lectura del último libro salido de las editoriales. Y hacíamos nuestras propias actividades culturales. A veces me pregunto cómo podíamos hacerlo, si a ello sumábamos los trabajos voluntarios en la agricultura o las fábricas, y trabajos sociales en zonas rurales o urbanas, además de las guardias, la preparación militar, etc., etc. Mi caso, por ejemplo, no era excepcional en aquel grupo de estudiantes, muchos de los cuales éramos trabajadores.

Cuando empecé a estudiar Letras, después de pasar por Derecho, Publicidad y Periodismo, yo trabajaba en el ICRT (entonces se llamaba ICR), estaba divorciada, tenía una hija, y vivía sola con ella. Aunque había una ley (la 258, si mal no recuerdo) que permitía una licencia con sueldo a los trabajadores-estudiantes (entonces no existían los cursos para trabajadores), nunca quise acogerme a ella. Sin embargo, no sé todavía cómo pude participar en todas esas actividades.

Entre ellas recuerdo especialmente dos: el trabajo social que hicimos, en 1967, en zonas rurales de toda la isla, y la obra de teatro, que montamos los estudiantes de Letras, sobre Viet Nam y lo que esa guerra significaba para la actitud de las personas. En cuanto a lo primero, a mí me tocó estar en el grupo que fue a Gran Tierra de Baracoa, y esa es una experiencia que impactó mi vida de manera imborrable. Tengo cientos de anécdotas sobre ella, que ocuparía demasiado espacio describirlas, y que van desde lo humorístico a lo trágico. Quizás se resuman en una frase de Fidel, a quien encontramos –o más bien nos encontró– en Santiago de Cuba cuando ya regresábamos a La Habana. Al contarle nuestras experiencias comentó: «Están descubriendo el subdesarrollo».

En cuanto a la obra de teatro, *Viet Nam, por ejemplo*, la escribimos tres estudiantes de primer año: Víctor Casaus, Jorge Fuentes y yo, la dirigió Helmo Hernández, y en ella participaron compañeros de distintos años de la carrera. Tuvimos que encargarnos de la producción completa: desde el vestuario hasta las luces, el sonido, fragmentos de películas, diapositivas, e incluso fusiles. La presentamos en varios teatros de La Habana y en Santiago de Cuba e Isla de la Juventud. Aunque todavía no había Festivales de Aficionados universitarios, la obra tuvo mucho éxito e incluso se escribieron varias críticas sobre ella.

Para terminar, dos anécdotas relacionadas con *Viet Nam, por ejemplo:* una de las escenas de la obra era un hombre envuelto en llamas por el napalm, que corría desde la puerta del teatro hasta el escenario. El actor se vestía con un traje de amianto, y en las piernas le poníamos algodones con un líquido inflamable que, supuestamente, no quemaba. Pero, en una ocasión, las llamas subieron y estaban quemando al actor. Este corrió más que de costumbre, dando gritos, y se tiró encima de la pantalla donde se proyectaba una escena del filme francés *La felicidad*. La pantalla se cayó encima de él, y finalmente pudimos sacarlo del escenario y apagarlo sin mayores consecuencias. Pero resulta que el público –entre los que había un grupo de estudiantes norteamericanos– creyó que eso estaba en el libreto, y muchos consideraron que era una de las escenas más logradas de la obra.

En otra presentación –en Isla de la Juventud– por poco matamos a un anciano asistente a la función. En un momento de la obra, un pelotón de fusilamiento se viraba sorpresivamente hacia el público y le disparaba proyectiles de salva. Pero parece que alguna esquirla se quedó

en uno de ellos y fue a dar al pecho del espectador, que se quejó como si verdaderamente lo hubiera herido una bala de verdad. Por suerte sólo fue una pequeña herida, y el anciano dijo después que se alegraba de haber contribuido al éxito de la función.

Creo que estas son sólo algunas impresiones de mis años de estudiante en la Escuela de Letras. Creo que es magnífico que esta nueva publicación esté recogiendo las de otros compañeros, y que así se vaya haciendo la historia de aquella Escuela y de la actual Facultad de Artes y Letras. Esto forma parte también de la cultura cubana. I

Una carrerita universitaria

ARTURO ARANGO

Mi paso por la Universidad de La Habana ocurrió en un período de entreguerras. Cuando ingresé en octubre de 1973 (en los días en que un golpe de Estado derrocaba a Salvador Allende), aún estaba en el aire el olor a pólvora de un proceso de depuración que tuvo entre sus bajas, entre otros, al narrador Carlos Victoria (y en el que Abel Prieto sufrió algunos rasguños). Al graduarme, cuatro años más tarde, se sentían en el ambiente las tensiones que conducirían, poco después, al Proceso de Profundización de la Conciencia Revolucionaria, donde se dieron batallas no menos encarnizadas (pero ya, creo recordar, con más heridos que muertos).

La mía fue, para colmo, una carrerita, más que una carrera. La inicié en la Escuela de Letras y de Artes, y escogí la especialidad en Estudios Cubanos. La concluí en la Facultad de Filología y mi especialidad había pasado a la categoría de «liquidación». La Universidad de La Habana, en el 73, tenía su centro en la Colina, y sus dominios alcanzaban tanto la CUJAE como la Facultad de Ciencias Médicas, en los límites entre la Lisa y Siboney. En 1977 la Universidad de La Habana era (como hasta hoy) sólo la Colina, con uno que otro apéndice, como Economía y Extensión Universitaria, frente a Coppelia, o algunas escuelas de Filología (Periodismo, Lenguas) en la cercana 20 de Mayo. La carrera fue, además, de sólo cuatro cursos. Según me explicó alguna vez la doctora Graziella Pogolotti, unos sesudos sacaron la cuenta de que si los jóvenes estaban en plenitud de facultades después de los 23 y los 30 años, había que anticipar su graduación para aprovecharlos mejor laboralmente. Y, por si todo esto no fuera suficiente, al final nos fue suprimida la Tesis de Grado, que debíamos escribir una vez comenzada la vida laboral. Algunos se alegraron pero yo, francamente, durante algún tiempo me sentí como un técnico medio en Estudios Cubanos.

Es natural que muchos de los que fueron mis compañeros en las aulas de ¿Letras y Artes?, ¿Filología? (francamente, a veces no sé cómo escribirlo, aunque la nostalgia me suele inclinar por lo primero) no conserven una buena memoria de aquellos años. Yo, quizás por un costado masoquista de mi personalidad, los recuerdo con cariño. En verdad, los viví intensamente. Tuve la suerte de que, cuando entré, ya pertenecía a algo que entonces se llamaba la Brigada «Hermanos Saíz», mucho más modesta que la Asociación que hoy lleva ese nombre. Más modesta pero más concentrada. Nuestra actividad consistía en reunirnos en la UNEAC, todos los sábados por la tarde, a debatir nuestras propias obras (que en mi caso se limitaban a una decena de pequeñísimos poemas). Lo importante, para mí, fue que me contaba de los pocos estudiantes que podía alternar entre una vida, digamos, académica, y otra ya instalada en el campo de la creación literaria. Las guerras también habían separado a la Escuela de esa otra zona más viva de la cultura. Mientras para el común de los alumnos Nicolás Guillén, Eliseo Diego, Fayad Jamís, Onelio Jorge Cardoso eran, si acaso, nombres en las cubiertas de algunos libros, para mí eran las personas con quienes nos sentábamos los sábados, que leían nuestros poemas y cuentos y nos daban consejos provenientes más de su oficio que de sus estudios académicos.

Por supuesto, no fui el único en gozar de esa dualidad. Entre los profesores que me impartieron clases (hasta donde recuerdo) había escritores a quienes respetábamos: obviamente, Roberto Fernández Retamar, y también Beatriz Maggi y Guillermo Rodríguez Rivera. Denia García Ronda aportaba anécdotas de sus años como compañera de grupo del primer *Caimán* que daban otro sabor, más picante, a sus clases. Y, entre los alumnos, Bladimir Zamora, antes que yo, y luego Alex Fleites, que ingresó poco después, pertenecían también a la Brigada (y Reinaldo Montero, que, desilusionado, prefirió irse a trabajar a lo que antes fue Crusellas y ahora Suchel). Con ellos como líderes, fundamos, en 1975, el Taller Literario «Roque Dalton». Nuestra sede era la yerbita del parque de los cabezones, y agrupamos en él a otros escritores de fuera de la Universidad, como Margaret Randall (nuestra guía espiritual de aquellos años) y su compañero, el poeta y cantante colombiano Antonio Castro, también al poeta Norberto Codina, que ya había ganado el Premio David, al jovencísimo estudiante Ramón Fernández Larrea, del Destacamento Pedagógico; a amigos de otras facultades, como Víctor Rodríguez Núñez y Pedro de la Hoz (sin el martillo, decíamos), y a estudiantes de Letras que apenas comenzaban a acercarse a la creación, como Leonardo Padura, José Luis Ferrer y Jorge Luis Arcos. Hubo más, muchos más que olvido, y otros que prefiero olvidar.

Pero eran años duros, ideológicamente duros. Después Ambrosio Fornet (a quien, por cierto, conocimos también entonces: Pocho sacó del aburrimiento *Universidad de La Habana* y la convirtió en una excelente revista) los calificó como Quinquenio Gris. Nosotros (el grupo del que he hablado), padecimos, entre otras, la sospechas de ser amigos de Margaret. En su casa conocimos a Ernesto Cardenal, a Julio Cortázar, a Mario Benedetti, a varios líderes del Frente Sandinista de Liberación Nacional, y junto a ella organizamos, en mayo del 76, el primer homenaje público que se le rindió en Cuba (y quizás en el mundo) a ese gran poeta que fue Roque Dalton. Pero Margaret era norteamericana, partidaria de una izquierda radical, tercermundista y guerrillera... y algunos pensaban que podía ser agente de la CIA. Otros estudiantes, según supe después, la pasaron peor. Abilio Estévez, por ejemplo, había tomado un camino diferente: su gran amigo y mentor fue, como él mismo ha contado, Virgilio Piñera, lo que le costó alguna dura llamada de atención y ser ubicado, al concluir sus estudios, como divulgador del Acueducto de La Habana. Cuando se recopilen las obras completas de Abilio habrá que incluir esas noticas aparecidas en la prensa durante el 77 y el 78, en las que se avisa a la población que mañana faltará el agua.

Mis buenos recuerdos, por eso, más que a una Escuela o Facultad, se refieren a una época, y se comparten entre las aulas y todo el ámbito que ocupaba mi vida de entonces (sin olvidar el edificio de 3ra. y F). Me doy cuenta, también, de que la expresión «buenos recuerdos» es inexacta: mis percepciones no llegan ennoblecidas por el tiempo o decantadas por la memoria. Mientras ocupé una silla en la Escuela de Letras y de Artes, tuve la conciencia de que atravesaba por un momento importante de mi existencia. Cuando recorría los espacios de la Colina, o cuando dedicaba horas incontables a labores como dirigente electo de la FEU, me sabía parte de una tradición. Y, a pesar de las fatigas que me provocaban muchas clases, de la delgadez intelectual de varios profesores y, sobre todo, de los dogmatismos que empañaban los procesos del conocimiento, estaba convencido de que recibía un método, unas pautas sobre las que acomodar más tarde lecturas, experiencias, nuevas acumulaciones. Aquellos cuatro años tienen, en mi memoria, un peso específico mayor; parecen, desde hoy, más dilatados. Sé también que la intensidad con que los atravesé fue posible por el impulso de la fe. Los escepticismos, las realidades y amarguras que se van acumulando con el paso de los días no deben degradar lo pasado, aunque el pasado, a veces, parezca corruptible. Yo, al menos, permanezco fiel a la nobleza de estos recuerdos, y aún me emociona trasponer la puerta de ese edificio de Zapata y G, tan feo como querido.

El poeta, el espejo y la imagen

La semilla del oro está dotada con una virtud multiplicativa.
Paracelso

La Eterna Edad (Ediciones Extramuros, La Habana, 2005) es una de las publicaciones más recientes del poeta y ensayista cubano Virgilio López Lemus: conjunto de textos poéticos, prosa reflexiva y relato, es un cosmos de formas literarias que giran alrededor de un mismo motivo, la Poesía. Antes de comenzar su lectura, recomiendo que se busque los ensayos sobre poesía y ocultismo que el autor, bajo el título de *Aguas Tributarias*, publicó el año pasado, pues encontrará en este el embrión y la necesidad de ser de *La Eterna Edad*. Ambos libros señalan de manera definitiva cuál es la ruta que el Virgilio López Lemus creador continúa y reinicia.

Si pudiera definir en breve qué es *La Eterna Edad*, no vacilaría en decir: el espacio *real maravilloso* donde todos los seres míticos, incluso el hombre, confluyen. Sería imposible interpretar literalmente esta frase, pues ni la mitad de los seres míticos de una cultura cabrían en este libro, pero sí en la Eterna edad. El título que Virgilio ha escogido para su obra, y ella en general, es evocación de una realidad otra, como es en fin todo lenguaje poético. La realidad que aquí se quiere representar no es un referente común, como pudiera pensarlo la ciencia o la filosofía en su discurrir, sino que yace en ruptura, por su carácter revolucionario, con las nociones preestablecidas que tenemos de realidad. Vista esta como un espacio potencial que se oculta y desoculta siempre con una forma distinta en el tiempo, con relación a un ser contemplativo, el poeta asiste a su llamado y desautomatiza el lenguaje, a propósito de nombrarla, poniendo ahora las palabras y los conceptos al servicio de su revelación, pletórica de insólitos contenidos. Lo real maravilloso, postula en el prólogo de *El reino de este mundo* Alejo Carpentier, «surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que la conduce a un modo de estado límite».

Ante este «estado límite» de la existencia, donde la vida alcanza proporciones ideales, tales como la «Belleza, el Bien, la Justicia...»,[1] el ser poético interroga: ¿Qué eres? ¿Quién eres? Y el silencio es la respuesta: Soy yo, soy tú. El dualismo se diluye en la experiencia poética, en un instante eterno, pero al fin y al cabo instante. He aquí el dilema del poeta: ser conciente del alma es ser conciente de la cárcel; ser conciente de la eternidad es sentir luego con mayor intensidad lo efímero. En consecuencia, Virgilio López Lemus propone su «ideal(ismo) de la poesía»: síntesis de ocultismo y religión judeo-cristiana, un conciliábulo entre Paracelso, Pascal y Nietzsche, una clave para hallar el poema que Borges pensaba eran todos los poemas. En fin, la pretensión de abarcarlo todo, de convertir en el crisol poético toda la materia del universo en Oro. Este es el hálito de postmodernismo que encontramos en *La Eterna Edad*. Son aludidos los conceptos y los mitos para complementar otros que a su vez contradicen a aquellos. Unas veces explícitamente, otras de manera implícita, se entrecruzan o chocan. Pero ninguno de ellos llega a prevalecer de modo absoluto, sino que se limitan a formar parte de un espacio de ilogicismo poético, de reflejos y resonancias. Las palabras se contaminan, se pierden unas en otras y se diluyen su medida y objetividad semántica. Estamos ante un mundo recreado gracias a la arbitrariedad del signo lingüístico. De aquí la indisciplina filosófica del poeta, su eclecticismo conceptual y que siempre acabe imponiéndose la imagen, su resolución e inmediata fugacidad, una y otra siempre diferentes en un mismo espacio de Vida, el de la Poesía. En propias palabras del autor: «La poesía es una 'eterna' lucha de la especie humana, en principio frustrada, contra el olvido. Una carrera del individuo por fijar su experiencia contra el curso del tiempo; se quiere 'salvar' lo que vale la pena ser recordado: nuestra propia existencia ante la Belleza, el Bien, la Justicia..., y el combate contra los conceptos antitéticos de los anteriores».[2]

Partiendo en principio del conocimiento de los mitos y conceptos a que se alude en esta obra: Narciso, la Caverna, signos zodiacales, el azogue de alquimistas, el Eterno Retorno, entre otros, se les recrea y reformula, ahora en un contexto particular, con auténtica perspectiva. De modo que se atenta contra la unidad filosófica: la poesía es contingencia, laberinto, imagen, por tanto, inestable y fugaz: «La poesía es la Vida Eterna, la que tú creaste con formas infinitas, ensayándola siempre...»,[3] "Dios mismo quiso hacer efímero lo eterno».[4] Para Virgilio, como para Borges, Yahvé no es sólo el creador, sino también el personaje literario de Yahvé, creado por el Yahvista. Este «idealismo literario»,[5] es lo que impulsa al autor de *La Eterna Edad* a descifrar toda postura religiosa o filosófica también como un acto creativo, poético. La poesía sólo existe en tanto proyecte la capacidad humana de reflejar lo eternamente creativo que es Dios, pues es la existencia misma en constante movimiento.

Así, en fenómenos físicos tales como la expansión y concentración de la materia, halla Virgilio expresión cabal de contenidos filosóficos y religiosos, aparentemente antitéticos, como son el mito de la expulsión de Adán del paraíso y el Eterno Retorno de Nietzsche: «Toda la humanidad se concentra en un hombre, cada uno es la esencia»,[6] sugiriendo que cada hombre vuelve a sufrir –como ya ha especulado Erich Fromm– el mito de Adán, pues en cada ser se reestablece la vivencia de la expulsión, el desprendimiento humano de la Unidad con la Naturaleza, con la madre, etc., para luego buscar nuevamente de la forma que sea dicha Unidad, como si nos moviéramos en un Eterno Retorno: «¿Qué enseña Zaratustra?: "...que todas las cosas vuelven eternamente y nosotros mismos con ellas: que nosotros hemos existido ya Infinidad de veces, y todas las cosas con nosotros..." Ese increíble sentido de la repetición cósmica sería como un movimiento eterno de concentración y expansión en que todo vuelve a un punto y surge de él».[7]

La recreación poética funda el espacio mítico de la existencia humana superando las fronteras culturales, espaciales, temporales: «somos fábulas, la anécdota de Adán, el mito del Paraíso, todas las utopías viajando en la nave cósmica que es la tierra».[8] En este espacio mítico todo confluye sin exclusión de ningún tipo. La obra del Verbum (genesiaco) es la creación del paraíso, ahora con la sabiduría del hombre y no la de Dios, con aquella que ha alcanzado desde la expulsión: «Tú fijas leyes y el hombre las descubre, las nomina; seguimos siendo Adán, pero ya no en el Paraíso».[9] El ser impotente ante lo fugaz, en la cueva de su alma pinta lo anhelado: conquista la imagen y con ella también la técnica (la fórmula mágica), y se hace la poesía. La luz que mana allá fuera no importa ya para el nuevo artífice de vida: consigo tiene suficiente, «donde razas de caballos echan a volar sus crines y es de leche un lago y de miel los ríos».[10] El poeta encuentra en sí su propia morada, su propio espacio de vida: la imagen. El lenguaje se libera de la realidad común para convertirse en la casa del yo poético.

El carácter mágico de la palabra reaparece así, cuando se torna instrumento y resultado del deseo: lo anhelado, la realidad, se conquista de modo sublime en poder de la *imago*,[11] con una *fórmula poética* que viola sus dimensiones temporales y espaciales. La imagen va más allá del signo lingüístico, pues ya no es representación tan sólo de la cosa, sino de la conciencia: de cómo el ser interpreta dicha realidad. Se invierte el orden de la vida. Como Paz mismo refiere en su ensayo sobre Darío, «El caracol y la sirena» (*Cuadrivio*), la obra divina consiste en poner arriba lo que estaba abajo: revolución cíclica: eterno retorno. La conciencia en relación con la cosa, se convierte (en el acto poético) en espacio de la imagen; exteriorizada esta, la imagen se torna reflejo del sujeto cognoscente, una suerte de espejo que ahora invierte la realidad, su orden sujeto-objeto, causa-efecto. La existencia, con sus dimensiones: espacio y tiempo, son el teatro donde se representa la conciencia humana. Este es el *Mensagem*:[12] «somos la fábula que a cada paso nos narramos a nosotros mismo, para no estar solos, para entretenernos, para no morir de tedio bajo el fulgor solar».[13]

Es con este espíritu de volver a narrar lo ya narrado que Virgilio López Lemus se aventura a actualizar las potencialidades plásticas de ciertas leyendas y, ante la actual puerilidad con que son recepcionadas por el público, las reinterpreta, capta su sentido metafórico, poético y oculto. Así, *La Bella Durmiente* es la «Esencia que duerme»,[14] «Aladino» es «Dios o el Poeta», mientras que la «Lámpara Maravillosa es la realidad»,[15] y al frotarla brota de su interior la poesía; Alí Babá, es también un poeta, y al pronunciar «la palabra mágica (la fórmula precisa es la búsqueda eterna de la poesía) se abrirán las puertas de los tesoros fabulosos, los que acarrean y ocultan cuarenta genios del cosmos, para que puedan deslumbrar al poeta, al que sabe mover la roca con la magia del Verbo».[16] Igualmente, recrea el contenido de los signos zodiacales en un conjunto de poemas: «Zodíaco», del cual el I, el XVII y el XX, destacan con su exquisito lirismo. De entre los relatos, de un fructífero juego entre el tiempo y la imagen, nace «Breve I».

El ser poético es el hombre que salta al vacío y con palabras de asombro murmura: «Oh Dios, tú creaste el tremedal de la Nada, el espanto de los Milenios sin existencia, el infinito sin sentido, la Eternidad sin comparación de finitud».[17] Como expresa el personaje Poeta, en la comedia *El Ciclo de la Primavera*, de Tagore, la Naturaleza borra el verdor de la juventud del alma para sobre ese fondo blanco pintar nuevos colores. Al igual que Tagore, para Virgilio la muerte es una utopía, sólo existe el Principio; en «Lumbre», termina rezando: «Se nace en ciclo: creces, piensas, actúas, enfermas, mueres. Y todo es una progresión, la progresión de la luz. Solo la vida es posible, y el poeta es el que descubre el arco iris, quien pinta con luz».[18]

CARLOS BERNAL MEDINA

[1] Virgilio López Lemus: *La Eterna Edad*, ed. cit., p. 9.
[2] Ídem.
[3] Ibídem, p. 48.
[4] Ibídem, p. 49.
[5] Las últimas ideas fueron extraídas de la edición española de *El canon occidental* (Anagrama, Barcelona, 1994), de Harold Bloom, p. 484.
[6] Ibídem, p. 60.
[7] Ídem.
[8] Ibídem, p. 74.
[9] Ibídem, p. 45.
[10] Ibídem, p. 18.
[11] Término empleado por Lezama para referirse al fenómeno poético. Cf. *Diccionario de términos lezamianos*, Editora Abril, La Habana, 2000.
[12] Título de la única obra publicada por Fernando Pessoa en vida, nombre que es a su vez un criptograma: *Mens agitat molem* (la mente mueve la materia).
[13] Virgilio López Lemus: ob. cit., p. 74
[14] Ibídem, p. 70.
[15] Ibídem, p. 71.
[16] Ibídem, p. 72.
[17] Ibídem, p. 44.
[18] Ídem.

DICCIONARIO DE CONCEPTOS DE ALEJO CARPENTIER: VOCACIÓN DE SERVICIO A LA CULTURA

Resulta lamentable que la salida del *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier*, fruto de un arduo trabajo de Víctor Fowler y Carmen Berenguer (La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004), no haya alcanzado la resonancia que el volumen merece dentro de los estudios sobre la cultura nacional, aun cuando su alumbramiento se produjo en medio de un intenso programa conmemorativo del centenario del escritor en el escenario cubano e internacional. Ni siquiera la novedad de un texto excepcional como este dentro del panorama editorial de la Isla, y la vocación de servicio a la inteligencia que lo motiva, han despertado las recensiones ditirámbicas que caracterizan generalmente el trabajo de la crítica del patio. Por esa razón, creo que vale la pena que intentemos reparar el casi absoluto silencio que ha acompañado al libro, si bien las reflexiones que siguen, por el carácter famélico de una reseña, solo contribuyan modestamente a esta tarea.

Dentro de las nociones santificadas como axiomas capitales para entender el ser latinoamericano (cubano, en particular), está la que reconoce a Alejo Carpentier no sólo como una de las voces más altas de la literatura de la región, sino también (quizás por el propio hecho de ser un hacedor de vanguardia de espacios novelescos que intentan expresar una realidad cultural de forma que en ellos nos identifiquemos nosotros mismos) como otro de los grandes Descubridores de América, uno de sus más preclaros Adelantados. Ello, unido a la ya mítica erudición de Carpentier y a su empeño en situarnos culturalmente en el concierto universal, lo convierten en un ideador en el sentido martiano, en un conceptualizador del mosaico latinoamericano (plural y singular a la vez) y, por extensión, de la Cultura en general (fundamentalmente, del siglo XX).

De *¡Écue-Yamba-Ó!* (1933), pasando por *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956), *El Siglo de las Luces* (1962) y las novelas que nutren la década carpenteriana del setenta, culminada brillantemente con *El arpa y la sombra* (1979) –tampoco puede desestimarse en tal recorrido el manojo de relatos cortos del autor, escritos a lo largo de su periodo creativo–; o sea, de principio a fin de su obra monumental, puede trazarse un mapa posible del flujo ideoestético que domina la centuria pasada en la literatura y el pensamiento latinoamericano, en buena medida liderado por el propio Carpentier. Pero ante la necesidad de polivalencia en el hacer del intelectual de su momento en estas tierras promulgada por él mismo, Carpentier modeló un ejercicio profesional ejemplar. En su caso, el narrador no ensombrece al musicólogo, crítico de arte y de literatura, ensayista, teórico, promotor y explorador afortunado de la cultura en el continente... Todo ello convierte a Carpentier, si recurrimos a las atinadas formulaciones foucaultianas, en una posición transdiscursiva, en un «fundador de discursividad»[1] en nuestra tradición cultural.

Carpentier encarna hoy al tipo de intelectual al amparo del cual suelen presentarse los nuevos discursos buscando el contagio de su legitimidad. La calidad de su «nombre de autor», de su «función de autor» ha quedado inscrita en el panteón sacrosanto de la cultura cubana. Michel Foucault, en su conferencia «Qu'est-ce qu'un auteur?», impartida a los miembros de la Sociedad Francesa de Filosofía en 1969, definía esta operación dentro del espacio de una época de la siguiente manera:

> [...] un nombre de autor no es simplemente un elemento en un discurso (que puede ser sujeto o complemento, que puede reemplazarse por un pronombre, etcétera); ejerce un cierto papel en relación con el discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros. Además efectúa una puesta en relación de los textos entre ellos [...] el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso el hecho de tener un nombre de autor, el hecho de poder de-

cir «esto fue escrito por Fulano de Tal», o «Fulano de Tal es el autor de esto», indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto.[2]

Este estatuto de autor canonizado, otorgado a Carpentier por la tradición hasta la actualidad, impone a los estudios sobre nuestra cultura la misión ineludible y permanente de: desentrañar con la mayor claridad su pensamiento, evolución y particular poética; bucear hasta el fondo para identificar las fuentes históricas en las que bebe; analizar su relación con el campo cultural[3] del que participó (dentro del cual se define su proyecto creador frente a otros actuantes) y el diálogo de sus ideas con el campo cultural de hoy.

El *Diccionario de conceptos de Alejo Carpentier* está dominado por una vocación de servicio a la cultura que responde a las urgencias que venimos comentando. La amplísima nómina de estudios carpenterianos –con una tendencia al crecimiento de forma pantagruélica– ha solido recurrir a la zona no ficcional del autor casi sólo como apoyatura a los asedios a su narrativa o bien se ha detenido en decodificar supuestas teorías de Carpentier sustentadoras de una ontología de lo americano, confundiendo a veces el carácter de una declaración de poética personal. Por otro lado, es frecuente encontrar la apelación a una noción formulada por el autor en ensayos, artículos periodísticos y entrevistas para intentar sustentar la exégesis de una obra compuesta por él cuando dicha noción había experimentado ya transformaciones sustanciales en su pensamiento y hasta resulta discrepante.

Como facilitador del discurrir intelectual carpenteriano definiría la principal función de este *Diccionario*: epítome de su valor de ideario de autor; herramienta valiosa para aproximarse a la obra que funda, construye y representa Carpentier; y una invitación permanente a (re)visitar sus textos completos (estos son los que, en última instancia, culminan de significar las ideas contenidas en las citas seleccionadas, y, por tanto, amputadas a sus respectivos sistemas textuales).

La primera dificultad que intenta sortear el libro –y por supuesto, la investigación que lo soporta– es justamente la organización de la información a manera de «conceptos de Alejo Carpentier». Como aclaran sus investigadores en sus palabras preliminares (mucho más breves de lo que ameritaba el volumen): «son pocas las veces en las cuales un autor pronuncia o escribe un concepto con el transparente didactismo del profesor en una clase; en lugar de ello, son los hacedores del diccionario [...] quienes deben apelar a mil recursos para definir con exactitud el concepto y para concretarlo en una *entrada* de diccionario». (p. 5) La editora, por su parte, introduce una precisión mayor respecto al trabajo que se presenta: «se agrupan ideas que Alejo Carpentier expuso en diversos textos. No son conceptos vertidos con un sentido propiamente lexicográfico, pero funcionan, en muchas ocasiones como tal». (p. 6) Quizás lo menos afortunado del texto sea, en efecto, la utilización del término «concepto» como unidad básica y estructuradora del mismo.

Se trata, en esencia, de recoger citas que expresan nociones clave sobre temas centrales que preocuparon y ocuparon a Carpentier en dominios diversos de la cultura. Agrupadas estas nociones en un tomo y con formulaciones varias sobre un mismo asunto, dispuestas una a continuación de la otra y correspondientes a diversos momentos, siempre que los autores lo consideraron posible, propician la conformación de un pensamiento en sistema, sin renunciar a etapas evolutivas que le son propias y a los diálogos y entrecruzamientos más insospechados. De esta forma, la complementariedad domina la puesta en común de los jirones carpenterianos que son expuestos en el *Diccionario*.

Aun así, estoy seguro de que esta obra demandará versiones ampliadas que tengan en cuenta los textos críticos menos conocidos de Carpentier (sobre todo correspondientes a sus años iniciáticos: los veinte), que no han sido recogidos en los libros compilatorios que le han sido dedicados[4], y muy especialmente, por sus peculiaridades, la ficción, ahora totalmente desestimada en este trabajo.

A la conjunción de un notable crítico y ensayista del panorama literario cubano actual y de una bibliotecóloga, convertidos en «diccionaristas», debemos esta obra que apuesta por el mejor conocimiento de la obra de uno de los grandes de la cultura cubana; le antecedió a este empeño el tomo *José Lezama Lima. Diccionario de citas* y anuncian un proyecto en curso dedicado a conceptos de Fernando Ortiz. Deseemos buena suerte para su trabajo y démosles las gracias.

José Antonio Baujín

[1] Cfr. Michel Foucault: «¿Qué es un autor?», en *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios poscoloniales)*, selección de Nara Araújo y Teresa Delgado, México / La Habana, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztpalapa / Universidad de La Habana, 2003, pp. 368 y ss.

[2] Idem., p. 361.

[3] Pertenecen a Pierre Bourdieu las nociones de campo cultural y, a tono con las teorías más contemporáneas también (las de Itamar Even Zohar y sus polisistemas, por ejemplo), el desplazamiento del concepto de «canónico» a «canonizado». El propio Bourdieu alerta sobre los peligros de procesos legitimadores procedentes de mecanismos de disfunción cultural que conviene tener presentes: «Psafón, joven pastor lidio, enseñó a los pájaros a repetir: "Psafón es un dios." Al oír que los pájaros hablaban y lo que decían, los conciudadanos de Psafón lo aclamaron como a un dios.» («Campo intelectual y proyecto creador», en *Textos de teorías y crítica literarias*, ed. cit., p. 264.)

[4] Según la bibliografía situada al final del libro que remite a las fuentes utilizadas para las citas, se tomaron en consideración básicamente los libros de ensayos, conferencias, entrevistas y artículos que integraban la bibliografía carpenteriana hasta el momento de cierre de la investigación. Fuera de ellos, se consignan sólo algunas de las publicaciones seriadas con las que colaboró Carpentier.

Glosar, al tiempo, *La Huella*...

La huella y el tiempo[1] es una pisada que gravita sobre el ojo, sobre la letra (aparentemente) inmóvil (ante el ojo), y sobre el recuerdo. Abate al recuerdo soberana, pasajera a la letra y... como bola de mercurio, se le escapa el ojo: lo preeminencia cuando emerge (glug o blub) entre los dedos –índice o anular– de la pisada, para que el ojo nuevamente mire, porque el ojo nuevamente cuente.

Así –si la carne del lector es también triste, o casi... se ha leído mucho el libro que es 'la Araújo total'–, se podrá registrar el hallazgo de una identidad: (de)limitar a una lengua obsedida por la literatura «menor» y confesional de (auto)biografías, memorias, testimonios..., por el sujeto enunciante y su marca –sobre todo– de género en la letra, por la hibridez de los textos, por los viajes. Pero, si bien –«otra vez»– ofician la obertura textos en cuyo enclave (el Caribe y el viaje) puede reconocerse a Nara Araújo,[2] si acaece el repaso –aun desde otra instancia y sobre otras tesituras– de la voz escritural de Dulce María Loynaz,[3] no deberá ser ese entramado visible, basto, lo que reclame del viajero la *soirée* –ese ademán, a la vez de jolgorio y de ceremonial reposo, que es descansar junto a una pieza única.

«¿Será [entonces] el güije? Un cubano en Chenonceaux». Tampoco. Lo que –por asombrar– obliga al pie, lábil, a su fronda, no es ese texto fabular. Siquiera por cómo lo enhebra Nara, siquiera por lo que rescribe: varada, casi sempiterna, en la vivencia de un viajante que es también híbrido entre Nuevo y Viejo Mundo.

No. Han de ser los que cieguen, aunque expongan su cifra, los textos más ocultos del hojaldre: pútridas hojas últimas, maceradas por la bárbara revisión (en lo amarillo) y el aplastamiento sistemático –ya indicado– del recuerdo. En alguno de ésos, donde la autora (a)comete visitaciones a sí misma (y a su daguerrotipo), a impresiones pasadas, a sus propias glosas..., se hallará fácilmente el verdugón: de manos del verdugo ocurrirá la entrega, verbigracia, de «*Encaje, prisión y fe en Suzdal!* Reminiscencias».

Allí precisamente nadie se emplea en hermosear «el procedimiento», ornando las –dígase– «mudas» del recuerdo; ni (se) cuida la escritora de disimular, con el arrebol de la palabra, o la lazada de un puente desde la antigua lengua a la memoria, la *différance* que ya no puede (ni quiere) zanjar consigo misma. El palimpsesto (de un texto escrito sobre el otro, o casi) no llega a consumarse. Salta (a la vista) el ojo, y la mano no se vuelve (a rescribir)...

Discursando sobre la escritura, la lectura y la actualización de un referente, Nara Araújo recoloca su texto acerca de ese jirón de su memoria en que pervive la Rusia; da cuentas de que puede mirarlo a contraluz porque su densidad es mínima: la de la palabra que dice y que está muda porque no (le) permite restituir la experiencia de aquel presente. Porque el texto –como diría un griego que otro dijo– no puede ni defenderse a sí mismo ni responder al que pregunta.

La memoria rasguña con lentitud (en) la estela. Caso omiso: ni de su cierta amnesia ni del signo fijo puede extraer ya la obsesión (a) la verdad-referente. En cambio –a cambio, pero nunca resarcida–, puede permitirse –como (se) permite Nara– el deleite de recrear, sin que el dolor reluzca, los sitios en que (se) ha hollado, de comprobar qué suscitan aquellas impresiones en la memoria (otra) que pervive.

Pero la majestuosidad es engañosa: sin denunciarse flébil aunque inscribiéndolo en su goce... sin bastarle, la mano ahora se suspende en sus «Retratos». Éste, por ejemplo, donde la escritora-niña espera a ser fotografiada por el padre en la Avenida de las Misiones, un día de esos de aprender el precario equilibrio. Y vuelta, pues, a las preguntas y a la incertidumbre; vuelta a la insatisfacción con unas fotos que, de sólo hablar... se velarán. Ella, como el Gran Meaulnes, como tantos, ha olvidado (cancelado) el mapa-escala hacia su Arcadia: esa postal.

Pero, tras el bregar introspectivo, a «La huella y el tiempo» de *La huella*... Importan asimismo a la ensayista: Dulce María y su *Fe de vida* (1993-1995), «relato confesional», como *Un verano en Tenerife* (1959), «relato de viaje» –ocupado en dilucidar el enigma de la escritura.

Sin embargo –no resulta imperceptible–, no sólo por la voz femenina (biógrafa autobiográfica), por la mixtificación genérica y por el viaje (entre el Nuevo y el Viejo Mundo, ay, otra vez), importan tales obras –o, más bien, los ejemplares que Nara Araújo conserva de sus sendas ediciones–. Aquella poetisa estuvo, al escribirlos, ante la memoria y el tiempo, como también esta mujer (lo está) cuando (se) vuelve sobre sus bordes. Las apostillas hechas a uno y a otro libro (la huella, abandonada, ¿recobrada?) son el valor; por ellas la mano ensaya en *Un verano*... su escarceo.

Ya en las liminares del primer texto del volumen, la propia Nara Araújo aseveraba: para armar un modelo discursivo debe someterselo a prueba hasta el cansancio, puesto que (¿casi?) son infinitas sus variables. Después, convencida, se la ve ofrecer cíclicamente sus (re)juegos de armar y desarmar: en paradas de manos, descabezados, *a rebours*... Igualmente, sin tristeza visible, desmembra la carne de los innúmeros libros que ha leído; contempla el simulacro en que lectura y escritura revelan a una presencia-siempre ya-ausente; o, al otro lado de los rápidos, voltea el ojo hacia la orilla y se ve estar (no se ve estar) inscrita... en las márgenes de un texto que son la marca (y la prueba) de su pasado.

Escritura-noria que regresa otra vez sobre sí misma, parcialmente,[4] haciendo mutar las perspectivas, con lo que ceden a mostrársele disímiles caras de las tramas (y urdimbres) que la obcecan: es esta una escritura que padece transida los deslumbres del desdoblamiento. Y es también una a quien no (le) ha bastado remover... en la huella del otro para saber de sí; no extrañe pues que la veamos hurgando en su holladura.

Asecho a lo íntimo (como a lo pornográfico) de una poscrítica, el libro larva centrípeto. Sin embargo, revisión del propio pensamiento que culmina (y debería culminar factualmente) en revisión del pensador, puede decirse que –así sea su telón el ensayo que da nombre al libro– el orden de *La huella y el tiempo* es fallido o es falaz (extravío editorial; o modos, por qué no, de ocultamiento de una autora que se ha ido desnudando y se ha encontrado demasiado huérfana, demasiado expuesta).

Un historiador de la literatura inglesa aseguraba tiempo ha: «el hombre no está solo en el mundo; la naturaleza lo envuelve y otros hombres le rodean; sobre la huella primitiva y permanente vienen a marcarse las accidentales y secundarias [...]».[5] Y, disertando sobre alguna raza, afirmaría allí mismo: «los accidentes [...] han sido inútiles; los grandes rasgos de la forma original han subsistido y se hallan las dos o tres líneas principales de la marca primitiva bajo las huellas secundarias que el tiempo ha ido formando por encima».

Obviando –sin indulto– que Nara Araújo debió trabajar a Hippolite Taine en francés, es significativa la convergencia en ambas poéticas de las de nociones «huella» y (sobre todo) de «tiempo». Tal convergencia en el eje sintagmático debería ser lo suficientemente cautivadora para instar al cotejo de las respectivas articulaciones discursivas. Si las huellas pertenecían con Taine –según se ve– a lo fenoménico social (el momento y el medio), si en él la Huella era el hombre (su raza); en Araújo, la huella multívoca es la vida y el texto (que engendra) y sus lecturas. Y si el motivo poético de (vitales) pisadas, escritas (y leídas) en la arena, marca la estructuración y el material (motivado, se constituye el *corpus*) en el trasiego..., es notable también que, al tiempo, el Referente se seque y se llene como un odre (resemantizándose la huella, variando su textualización, abriéndose el ramaje de sus lecturas: como en una crecida de cristales).

Las pisadas del ojo se hunden (glug, blub) en las márgenes de los libros, en crónicas (como aguas) pasadas, en retratos... Nara Araújo se busca no sólo en los motivos que la obseden, sino en su propia imagen. *La huella y el tiempo* es –por tanto– una revisitación de lectura más que diversa: otra rama en la que crecen los cristales.

JAMILA MEDINA RÍOS

[1] Araújo, Nara: *La huella y el tiempo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003.

[2] «Verdad, poder y saber. Escritura de viajes femenina», «Viaje de la imaginación. Viajeros mexicanos del siglo xx» y «Del mar, la tierra y el aire. Los viajes en el Caribe»: textos que se prefiguraban en *El Alfiler y la mariposa* (1997), y que ahora dialogan con su ensayo apertural («Otra vez, Viajeras al Caribe«), con su prólogo; todos perpetúan –al ser sus prolongaciones– la huella, no por primigenia exangüe, que más acusa tal pulsión de la autora: su primer antología *Viajeras al Caribe* (1983).

[3] «La huella y el tiempo» («La isla y el laberinto» sólo de modo tangencial) se adhiere a otra indagación («El alfiler y la mariposa»), en el libro homónimo. Y estiramiento resulta, jalón, de un tema antes pespunteado en su ensayística, un nodo que –a su manera– esperaba por ser (a)bordado en singular: «La autobiografía femenina ¿un género diferente?».

[4] El prólogo de Nara Araújo (1984) a *Mis doce primeros años*, de la Condesa de Merlín, delata cuán añejos son sus bojeos en el viaje y la voz femenina. Su horadar en la Tula, *v. gr.* «Constantes ideotemáticas en la Avellaneda» (*Revista Iberoamericana*, 1990), o su primer libro, *Visión romántica del otro: Estudio comparativo de* Atala *y* Cumandá, Bug-Jangal *y* Sab (1993, 2da ed. 1998), suscriben el interés de la autora por esa otra voz femenil. La existencia de un estudio como «Naturaleza e imaginación: *El Bestiarium* de Dulce María Loynaz» (Anthropos, 1993), es elocuente también. De otra parte, una mirada a su libro *Diálogos en el umbral* (Editorial Oriente, Santiago de Cuba, 2003), delata la prosecución sobre ciertas líneas (la América como la autobiografía, el feminismo como la voz femenina, además del interés por textos y sujetos que difuminan y amplifican los linderos del *corpus*). No obstante, se percibe –debe decirse– un *modus operandi* que sirve de contrapunto (total) a la «poética» esbozada en *La huella*...; estos *Diálogos*..., de viso más académico, dibujan a una Araújo teórica y crítica, después de lectora, que ordena y generaliza para regresar luego sobre sus preferencias: traza los campos de la teoría y crítica literaria latinoamericanas por luego ahondar en su literatura.

[5] Hippolite Taine: «Introducción a la *Historia de la Literatura Inglesa*», trad. J.E. Zúñiga, Edición Aguilar, Madrid. 1956.

Puta enjaulada: yo sólo soy un payaso

1

La ramera respetuosa, La puta respetuosa, obra en un acto y dos cuadros escrita por Jean-Paul Sartre. Puesta en escena de Carlos Díaz con Teatro El Público, en el Trianón de La Habana. Actúan Yailene Sierra (*...la rubia de la Celestina*), Alexis Díaz de Villegas y Osvaldo Doimeadiós.

2

Es una constante en el trabajo de este grupo establecer, en los terrenos del placer, el método de acercamiento a los conflictos que las obras escogidas manifiestan. Esto le da a sus productos un supuesto tono de ligereza, al tratar temas que, convencionalmente, requieren seriedad. Pero justo en esta fisura[1] entre la seriedad y el placer es donde creo se manifiesta la condición más efectiva del trabajo de El Público, al menos en sus últimas propuestas; arriesgo decir incluso que, cuando esta condición se distiende, producto de la supresión de alguno de los polos, el espectáculo de El Público se debilita. Por un lado, una extrema politización del discurso desembocaría en un producto grandilocuente y patético, y por el otro, se convertiría la pieza en grotesca y vulgar sin sentido: se trata de tensar el hilo sin romperlo. Seriedad y placer encuentran su concreción en conceptos cuyo roce ha sido investigado en las más disímiles zonas del pensamiento, desde el académico –nimbado– al cotidiano –de los humanos–: poder y erotismo. Una de Juana Bacallao: *¡Nixon, déjala que gocel*, en virtud de las conmovedoras protestas por la liberación de Angela Davis. Situación social determinada por el poder, interpretada de una manera puramente sensual con doble efecto liberador: establece el reclamo a la vez que desarticula el tono común del enfrentamiento político.

Volviendo a *La puta...*, ya desde su título es evidente la explotación extensiva del plano erótico. Un simple análisis de él (*somos el nombre*): se desembaraza de un cierto puritanismo al hacer transitar del cómodo y elegante *ramera*, al crudo y real *puta*. El punto de vista, el otro foco –elipse, figura geométrica– desde el cual es interpretada la visualidad de la pieza, está claramente manifiesto en signos que aluden a una iconografía sexual: *wishes to meet or correspond with boot wearing men interested in the subject of discipline... posibly motorcicle tipe leather fan piel de leopardo sintética medias de encaje negro o... tacones esposas cadenas etcétera etcétera hasta llegar a las manos es decir a las pistolas*. Hay una referencia sádica de fuerte connotación en la pieza, que encuentra su eco, su resonancia, en esa forma de sadismo formal y *limpio* que es la utilización abusiva del poder, sic: *tremendo abusador*. El conflicto se manifiesta claramente atendiendo solo al *diálogo* visual que ocurre entre materiales agresivos como el metal y el cuero, con otros blandos: algodón y pieles. Una jaula contiene toda la acción.

3

Otro de los espacios explorados, este con la más pura intención de descubridor, es la relación con la realidad. Los actores dejan que fluyan por su cuerpo ciertas energías que descomponen la barrera entre la simulación y la realidad. Los fluidos del cuerpo –*asco, de eso no se habla*– no son evitados sino que se muestran: de la misma forma que el texto expresa una situación descarnada en el sentido en que está despojada de adornos que oscurezcan lo esencial del conflicto, los actores se liberan en ocasiones del disfraz que imponen las condiciones de representación –un ataque final expresa muy bien lo que digo–. Los actores de pronto hablan a niveles casi inaudibles, escupen, se refieren directamente al público –*...que ella me enseñe una teta y yo mire pal otro lao*–, no para buscar una participación, sino para hacerlo cómplice. Didáctica: un ejemplo negativo: «*¿Como están los niños?*»; *una distancia enorme (sin pensar demasiado)*: «*Bieeeen*». Es decir, se asume la presencia del público con entera naturalidad, no es necesario llamarlo, se siente en las espaldas la atención, así que lo único necesario es, jiu-jitsu, hacerlo fluir. Pero la ilusión de realidad no se crea produciéndola, sino reproduciéndola (cuántas veces el mismo perro), así que los actores controlan, dosifican, arman signos que desembocan en este ambiente cotidiano, natural, en el que por momentos se mueve la obra –no dije *aterriza*–. Es a través del erotismo que estos signos son creados. Es conocido que, por empatía, nos resulta más placentero aquello que está más cerca de la realidad más cruda. No son tiempos de tragedia, de emoción romántica ante ideas sublimes que años atrás cayeron en desgracia, así que la capacidad conmovedora de Hegel, Kant, Marx, Sartre,[2] *et al.*, siempre discutible,[3] es ahora agónica. *Ergo* (para seguir con los latinazos), un camino que posibilita la comunicación, quizás la traducción, es aquel que conecta la realidad más directa, aquella que alude a los bajos humores, con la interpretación de mecanismos que se desarrollan en niveles superiores a la *simple* zona de los deseos animales. Si algo sigue siendo aún espacio de verdad son esos mecanismos elementales de relación que son los sexuales. Es a través de estas microestructuras que se analizan otras dinámicas claramente relacionadas con toda una sociedad: el espectáculo escapa al mecanismo frío a la vez que los analiza.

Un cuento

G. del C., uno de los estudiantes de medicina condenados a presidio en 1871, usaba con orgullo una espléndida barba rubia que le asemejaba a un joven lord. Mientras se oían las descargas que daban fin a la vida de sus condiscípulos, G. del C., que acababa de sufrir la tonsura, vestir el traje, y remacharse la cadena reglamentaria del presidio, penetra en el calabozo donde sus compañeros esperan su turno en la fúnebre *toilette*. *Ecce homo*, les dice.

William Ruiz Mora

[1] Terremoto: una placa tectónica se mueve sobre otra gracias a una fisura entre ellas.

[2] Es sorprendente que las variaciones hechas al texto original sean mínimas, sólo aquellas que acusan una pauta de lenguaje alejada de nuestro común, y la obra posea esa cualidad de realidad, de referencia directa, clara, despojada (ver más arriba). Los mecanismos que el texto disecciona son explotados al máximo en cuanto referente a través de una forma que, a primera vista, se encuentra alejada de su significado. La interpretación del texto es casi totalmente visual, como una lección de anatomía.

[3] Didáctica 2: hace rato que quería dejar de escribir y dedicarme a algo más placentero, pero ya sabes...

Susana y el sexo. Otra clase magistral

En los meses de enero y febrero de este año, anduvo el sexo por las salas más pequeñas de la capital, buscando la reconciliación con un público que suponía saberlo todo sobre el tema y que, sin embargo, se sorprendía al escuchar las impúdicas revelaciones de Susana Pérez, protagonista de *Tengamos el sexo en paz*. El texto, adaptado para la escena por el nobel Dario Fo y por Franca Rame, partía de un trabajo de Jacopo, hijo de ambos, quien había escrito en 1992 un irónico manual de terapia sexual con el objetivo de dilucidar las abundantes lagunas que en torno a la sexualidad siempre han existido. Y este propósito no es olvidado por la puesta en escena, que lo resuelve con tino y seriedad, pues el tinte humorístico se convierte esta vez en mensaje educativo, afable y optimista. El matrimonio hace su dramaturgia y lo convierte en una chariaconferencia, teatralizada al estilo de los monólogos anteriores escritos por Dario Fo. La obra fue estrenada en 1995 en Italia, y en Cuba cinco años más tarde, con la actriz Teresa Sánchez.

Pero ahora regresa con frescura en esta versión libre de Raúl Lima, que pretende adecuarse a nuestra realidad al tiempo que contiene otras anécdotas y canciones, incluidas a propósito para lograr una mayor fluidez dialógica entre el discurso inminente y el inusitado mundo experiencial del cubano; un puente que se tiende para buscar, y que encuentra como respuesta la plena identificación que los aplausos finales reafirman y agradecen, aunque deje de la mano muchos de los propios referentes de la obra original.

Tengamos el sexo en paz es un espectáculo en que la actriz protagónica despliega su discurso íntimo e inalienable, a partir de experiencias personales extraordinariamente simpáticas y que animan, una y otra vez, a la reflexión profunda más que a la risa báquica o desenfrenada. ¿Quién, aunque sea una vez en su vida, no ha tenido un mínimo problema sexual? Y de ese modo, en tono muy socarrón y mordaz, se desenvuelve la guía del taller, pronunciándose en todo momento contra los prejuicios y la ignorancia.

Aunque el monólogo supone la presencia de la actriz frente a nosotros por un tiempo no muy breve, y encima, dado su didactismo que amenaza con pecar de tediosamente expositivo, resulta increíble cómo, lejos de provocar aburrimiento, esta hora de intercambio se antoje eterna y deliciosa. Cualquier espectador, quizás el más distraído del auditorio, puede ser tomado de la mano por Susana y sometido a una especie de ritual público, entre la sorpresa de ser escogido al azar y el exorcismo que pretende sacar los resentimientos establecidos por una sociedad machista. Esta interacción constante se convierte en uno de los mayores aciertos de la obra.

En concepto de escenografía, montaje y diseño de luces, resulta una puesta bastante sobria, que se cuida de lo accesorio y pondera lo estrictamente útil, y donde cada elemento dialoga con el resto. El todo armónico, discreto y humilde sin mayores pretensiones, tiene como sustento notable y atrayente una formidable actuación. Susana Pérez ya posee una larga vida artística, llena de éxitos, fama y popularidad. Sus indiscutibles cualidades histriónicas son harto conocidas, debido, sobre todo, a sus papeles desempeñados en la pequeña pantalla, donde ha interpretado siempre a la damita de alta sociedad o a la señora de carácter estricto y refinado –perfiles todos ligados a su singular belleza que, a pesar de los años, se mantiene cautivante.

Pero desde hace un tiempo se le ha visto con frecuencia por las tablas, y con mucho más ímpetu después de la magnífica acogida que tuviera *Pareja abierta* por parte de un público que mantenía las salas abarrotadas y obligaba a repetir cada función diariamente. Susana, como el buen vino, impregna cada actuación suya con el mejor de los aromas, gracias a su experiencia, talento y simpatía. Tanto es así, que en *Tengamos el sexo en paz* se produce como una especie de encuentro, o mezcla, entre la dicción perfecta y la exquisita voz en off de *Hurón azul*, con el registro de la ocurrente y atrevida Verónica de *El balcón de los helechos*, y hasta con el de la María Callas de su *Clase Magistral*. Esto se debe, quizás, a la concepción misma de la pieza, aunque aquí los ritmos entonados por la Pérez se mueven en una línea totalmente opuesta a los de la virtuosa soprano. Aunque estas comparaciones no acusan para nada una falta de originalidad en el diseño del personaje, sino todo lo contrario, pues confirma su rica variedad de matices.

Otro momento interesante, y que recae nuevamente en la actuación, es la escena de Adán y Eva, donde la actriz maneja los títeres en una divertida situación de inspiración boccaccesca, cuya proyección y registros vocales asombran de tal manera que puede pensarse en Susana como una profesional capaz, versátil y encantadora, dispuesta a asumir cualquier reto que el medio teatral le imponga.

Es una suerte contar con buenos artistas y proyectos entusiastas que sepan además conducirnos por el sendero del buen arte y el sano entretenimiento. *Tengamos el sexo en paz* es un ejemplo de ello y del desarrollo saludable y renovado que ostenta nuestro teatro de hoy, dado en ganar adeptos vertiginosamente, por las interesantes propuestas que el telón descubre a menudo en la escena cubana.

Rubens Riol Hernández

Don Quijote para un desfile de debutantes

Entre el 26 de enero y el 5 de febrero, como obsequio de nuevo año, el Ballet Nacional de Cuba trajo a la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana su versión de *Don Quijote*, una obra que es siempre motivo de grandes expectativas y que en esta ocasión tuvo como atractivo especial el gran número de jóvenes bailarines que debutaron en cada uno de los personajes que conforman esta historia.

Durante ocho funciones el público pudo disfrutar de varias Kitris, Basilios, Mercedes, Espadas, Toreros, Graciosas, Gitanos, Amores y Driadas, en quienes sobresalieron diversas virtudes, en muchos casos con esplendor suficiente para disimular sus deficiencias y ofrecer, entre todos, presentaciones que pudieron calificarse de muy dignas, lo cual resulta meritorio si se tiene en cuenta que cada elenco contó con varios estrenos. No pocas veces quedó descubierta la inmadurez; pero más frecuentemente pudo admirarse el talento.

La más adecuada proporción entre experiencia y juventud en esta temporada se encontró en los protagonistas de la función inaugural, las primeras figuras Viengsay Valdés y Yoel Carreño. Él fue un Basilio muy bien logrado, gracioso, técnicamente lucido, seguro. Aunque pareció muy pasivo e ingenuo, incapaz de la picardía necesaria para burlar a Camacho el Rico. Ella se mostró totalmente a gusto en un personaje que ya tiene ampliamente probado. Supo colocar en cada momento el gesto adecuado y aprovechar las posibilidades que le ofreció la coreografía para desarrollar sus prolongados balances y dinámicos giros. Sin embargo, a pesar de que en este ballet ya ambos pueden considerarse bastante experimentados, como pareja debieron hacer más por construir un coqueteo, una compli-

cidad que hiciera creíble un romance entre ellos. Ella empleó todos sus recursos en seducir, en enamorar, pero más al público que a su compañero; mientras que él sólo mostró hacia ella las atenciones requeridas por el baile y la indispensable pantomima.

Durante la segunda función el papel del simpático barbero fue interpretado por el solista Elier Bourzac, quien asumía por primera vez esta responsabilidad. Su figura menuda y su virtuosismo hicieron de él un Basilio muy atractivo, a pesar de que la inexperiencia y lo accidental dificultaron que luciera en toda su valía. Fue también admirable en él una fuerza de carácter que le impidió anularse en la escena. Esto unido a sus cualidades físicas hace que se esperen de él excelentes presentaciones en un futuro cercano. Sin embargo, en esta ocasión fue muy poco lo que hizo por transmitir sentimientos, por explicar las circunstancias representadas.

Esta deficiencia, aunque claramente visible, resultó menos lamentable gracias al apoyo de su Kitri, la joven primera bailarina Hayna Gutiérrez, quien mostró de modo convincente su amor por su compañero y la felicidad de saberse bien correspondida. Su feminidad, coquetería y espontaneidad, apoyadas en su seguridad al ejecutar cada paso, crearon una Quiteria que sin duda merecería el apodo de La Hermosa en un pueblo español de principios del siglo XIX.

Otra primera figura, Anette Delgado, fue la protagonista de la noche del sábado. Su aparente ingravidez, sus hermosos saltos e impecables *fouettés* complejizados fueron los atributos más atractivos de su Kitri, a la cual faltó mucho de la gracia que se espera de este personaje. Su inexpresividad no logró ser vencida ni por la calidez y fácil comunicabilidad de su compañero, el bailarín principal Javier Torres, quien logró un Basilio cautivador por su simpatía, por las expresiones tan ricas en matices que constantemente se veían en su rostro. Lamentablemente su técnica no estuvo a la altura de su histrionismo: hubo momentos en los que la coreografía pareció presionarlo demasiado, exigir de él más de lo que era capaz de dar y no le fue posible disimularlo.

La segunda semana comenzó con una pareja de debutantes en los papeles protagónicos de *Don Quijote*, probablemente la más hermosa que podría formarse actualmente en la compañía: los bailarines principales Sadaise Arencibia y Miguelángel Blanco.

Ella aportó un espacio de belleza extraordinaria, sustentada en condiciones excepcionales (casi únicas en el contexto cubano), en un refinamiento y un lirismo encantadores. Con ella el público pudo vivir la inusual emoción de la exquisitez acorde al ideal estético de una bailarina clásica. A pesar de que no pocas veces lució forzada, insegura y morosa, recibió una muy calurosa ovación, que, evidentemente, no fue provocada por el logro en sí, sino por la valoración que de este se hizo a través del visible esfuerzo que este papel requirió de ella.

Miguelángel Blanco fue justamente el Basilio que esta función necesitaba (y que otras hubieran deseado). Fue un excelente apoyo para su compañera, sosteniéndola en el baile y propiciando un afectuoso intercambio fácilmente perceptible. Mostró una madurez artística inesperada. Fue lúcido en todos los sentidos: por su solicitud y firmeza para sostener a su compañera; por la naturalidad con que contó los sucesos, empleando sólo los recursos necesarios, sin excesos de comicidad, de muecas o gestos; y por haber sabido apoyarse en sus mejores cualidades y demostrarlas en su baile, logrando así la complacencia de los espectadores.

Otra Kitri de estreno fue la bailarina principal Yolanda Correa. Tanta seguridad, mesura, refinamiento y musicalidad, de por sí admirables, en una joven debutante resultaron pruebas irrefutables de un virtuosismo que se resiste a reconocer barreras. Su variación del primer acto fue uno de los mejores momentos de esta temporada. Sin embargo, tan excelentes cualidades no desataron las emociones en los asistentes a la sala García Lorca en esa noche, tanto como hubieran podido. Se percibió un distanciamiento, que pudo haber desaparecido si ella se hubiera dirigido más a ellos, buscando implicarlos, hacerlos partícipes de su historia.

Para protagonizar el cierre de esta temporada, se reservó a los más experimentados: los primeros bailarines Bárbara García y Víctor Gili. Sin embargo, fue probablemente la función más pálida. En los primeros momentos ella se vio certera en cada movimiento, mostrando un poderío que hizo esperar una excitante función; pero su fuerza fue disminuyendo mientras se fue acercando el final. Su maestría artística no alcanzó para mantener la emoción del espectáculo y tampoco bastó la de él para disimular un exceso de peso que resultó lamentable e incomprensible.

En general en las funcione se percibió un declive en la emotividad a partir del adagio del tercer acto. Los balances prolongados en esta parte de la coreografía se han convertido en una meta imprescindible, más que para los espectadores, para los *propios bailarines*. Esto provocó los repetidos intentos fallidos con el correspondiente disgusto, perceptible en unos y en otros. Más que momentos de emoción para el público, los balances fueron trances agónicos y frecuentemente infructuosos para las bailarinas.

Es justo aclarar que el talento se hizo evidente no solo en los protagonistas, sino también a través de los papeles secundarios. Un excelente ejemplo fue el corifeo Taras Domitro, a quien vimos cada noche con un traje diferente: Espada, Gitano joven, Torero, Majo. Con cada uno dio muestras de una técnica depurada, de magníficas condiciones que aportaron brillantez a cada función. En muchos de los presentes quedó el deseo de disfrutar también de su interpretación de Basilio.

Menciones especiales merecen el Quijote del joven Dayron Vera, en quien asomaron excelentes cualidades histriónicas, y el simpático Camacho de Rolando Sarabia Martínez, que es ya un maestro en este papel.

Dentro del cuerpo de baile también se distinguieron las más diversas notas de excelencia. La amplia gama de atractivos comprendió desde el garbo y el gusto de Marina Villanueva para interpretar los más pequeños personajes, dándoles vida y encanto especial, hasta la perfección de la línea de Alejandro Virelles, sus amplias extensiones y sus admirables pies.

En general, una gran ovación para una Compañía que demuestra tener el respeto hacia el público como principio fundamental y logra loablemente que se destaquen las virtudes y el talento sobre las deficiencias y la inmadurez.

YAHIMÍ MEDEROS MORONTA

Sosabravo: La voluntad de la materia

El oficio artístico requiere, como casi todos los oficios o profesiones, del estudio esforzado, de la práctica concienzuda; en fin: del trabajo sostenido, entendido el mismo como interacción dialogada de los aspectos antes mencionados. Pero ocurre que de tanto en tanto nacen y nos asombran determinados genios individuales que escapan a la estrechez de las cátedras y cuya obra parece negar y burlarse constantemente de los largos y tediosos caminos del conocimiento.

En el plano de la cultura artística cubana en los últimos cincuenta años, Sosabravo es el nombre que acude al llamado de tan excepcionales rasgos. Pocos rostros en la historia más reciente del arte cubano contemporáneo han sido tan visiblemente bendecidos con el don innato y, además, con el hecho de que su obra transpire, en su propia gramática (siempre por fuerza sometida a las exigencias del intelecto), la misma diafanidad y lozanía.

Y aún creo que podríamos decir más: posiblemente en la propia y larguísima vida creativa de Sosabravo, el máximo exponente de su frescura intrínseca lo constituye su siempre atractiva y renovada propuesta en cerámica. Propuesta que nos es permitido visitar gracias a la retrospectiva de su labor como ceramista que se ofrece en esta ocasión.

Mirar hacia atrás, con el ánimo de juzgar y seleccionar dentro del universo en cerámica de Sosabravo no es, ni mucho menos, tarea fácil. No sólo por su vastedad, pues hablamos de una labor sostenida durante años y desde la primera mitad de la década del 60, sino, además y sobre todo, porque la homolítica coherencia de sus creaciones artísticas, entre sí y para con las otras aristas de su vida creativa, obligarían no a una, sino a muchas muestras.

La preocupación y el rejuego de Sosabravo para con la tridimensionalidad, curiosamente, no comienza por la cerámica misma, sino que se remonta a sus investigaciones en lo tocante al relieve de la pintura que lo impulsaban ya desde los 60 a incorporar papel o tela, a veces adicionados mediante puntadas, en sus piezas bidimensionales. Pero el volumen y la textura verídica de los cuerpos atrae aún a Sosabravo, que ya desde ese momento no se resiste.

Y se me antoja pensar, quizás contra toda lógica, que un modo de hacer nacido en el seno de su práctica como pintor no podía enteramente desligarse del poderoso y atrayente lenguaje de su pintura. De aquí que sus obras en cerámica, estas que ahora se revisitan, encuentren muy fuerte referente y complemento en su propia pintura.

Dueño del espacio[1] se compone principalmente de aquellas series que han devenido en su quehacer principales líneas rectoras, a saber sus series *Aparatos* y *Anatomicum*. Algo que aún es muy curioso –aunque es de notar que con Sosabravo el asombro nunca nos abandona– es también la hibridez entre estos dos polos de su creación, porque tal como él lo entiende o prefiere, el autor reniega de los espacios creativos puros, claros y, por el contrario, potencia lo ambiguo, lo polimorfo. De aquí que por momentos la propia clasificación entre los componentes de una y otra serie se dificulten por lo excesivo de la simbiosis sin esfuerzos del rejuego formal, y los coqueteos aproximativos de las poéticas entre estos dos espacios de sus entregas como ceramista.

Lo artificial de sus aparatos encuentra fuerte naturalidad en las adiciones de madera o hierro, en su voluntad de vida propia que los deforma y aleja de la esperada rigidez, e incluso en el trabajo textural que prefiere lo variado de las superficies entre lo acabado y lo no tanto.

Por su parte, sus *Anatomicum* reflejan un muy personal estudio fisiológico de las posibilidades de los cuerpos humanoides –que no humanos–, en donde difícilmente se descubre una muy pálida humanidad y, en cambio, se adivina una casi perversa artificialidad que más tiene de androide que de hombre. Mas si hay un rasgo que es de común invaluable en la constitución de estas piezas, precisamente la riqueza de sus volúmenes. Y es que en el trabajo de Sosabravo ceramista, quizás como en ningún otro ámbito de su arte, se percibe claramente su regusto en el oficio, la aproximación jubilosa al noble material con el que se juega más que se trabaja.

Por eso se prefiere lo suave por sobre lo rígido, los espacios abiertos por sobre la implosión de la figura, con lo cual el referente se nos abre en eterna génesis. Y aún más: los cuerpos se duplican, se triplican, se cuadruplican en infinitas entregas de la carne y el metal.

Porque Sosabravo, que conoce más que nada, sabe que en la morbosa suavidad de la tierra subyace, minúsculamente, la robustez del metal; y, conociendo esto, ya entonces escapa a la voluntad del creador la específica y no menos fuerte de la materia, que se mofa de su artífice y pone tanto de vida en aparatos y poco de humano en su lección de anatomía. Aunque tampoco nada es tan casual como parece, porque este artista, como ninguno, conoce el antiguo secreto del alquimista que trastroca lo que crea de una material a otra.

Recomendamos por último tener cuidado. Sosabravo nos ha tendido aquí una trampa y sus piezas de extraña vida nos acechan, para ser partícipes en la nuestra de la misma existencia plena que les ha negado su autor.

Darien Sánchez Nicolás

[1] Inaugurada en el Centro Hispano Americano de Cultura, rindió homenaje al artista en su 75 cumpleaños.

La belleza en el horror

Oh, la bandera de carne sangrienta
sobre la seda de los mares
y de las flores árticas... que no existen.
CHARLES BAUDELAIRE

Hay algo en el acto de crear que se emparenta con la vida. Cuando el arte seduce por los sentidos y el pensamiento, entonces, lo humano se hace palpable. Aunque la belleza haya cambiado sus dominios y su definición, no ha sido desterrada del todo. Hay una palabra inglesa que reúne, a nuestros ojos, esta contradicción: *ashes* siempre me ha parecido una palabra hermosa que también significa «cenizas». En *Mundos*, de Roberto Fabelo, confluyen estas paradojas, la belleza y el mal sintetizados y presentados también como forma de protesta, de inconformidad con lo real.

Pero varias son en verdad las paradojas significativas de la obra plástica del artista. No sólo una confusión explosiva de agresión y belleza, sino también de culpa e inocencia; miradas sospechosas y contenidas, preocupaciones que emergen y adquieren corporeidad esta vez en el salón de exposiciones del Museo Nacional de Bellas Artes.

Porque, en esta época, la creación se niega a escapar de las circunstancias que rigen la suerte del hombre. Las reflexiones ante las crisis del ser, en una sociedad plagada de pandemias (o, lo que es igual, de paranoia), nos presentan a un artista invadido por incertidumbres, pesares y (des)esperanzas ante las contingencias contemporáneas. De manera que la muestra se erige en aviso simbólico, meditativo, a través de nuevas propuestas visuales que emergen de un argumento humano y conceptual conmovedor.

Así, la específica reflexión de esta muestra parte de la fuerza visual (y de sentido) de las cinco esferas –no por gusto mundos– que constituyen su eje estructurador. Los planetas que flotan, desde y sobre la nada, están en plena identificación con el universo del ser humano, desde sus dimensiones (1.60 cm de diámetro) hasta las ideas que movilizan. Encarnan las frustraciones humanas: son el hambre, la muerte, el alma aniquilada. Cada una se carga de significados según el material que la envuelve, y logran un fuerte impacto en el espectador.

Sus títulos refuerzan y esclarecen las lecturas iniciales, haciendo autónomas a las piezas. En «Petromundo», las balas complementan el título de la obra como crónica bélica del hoy. «Mundo K» (en franca alusión a la «Metamorfosis» de Kafka, y a todo lo humano que le es referente) sobresale en realidad como una de las más fuertes, recubriendo la esfera, cucarachas: evocación del holocausto atómico (esa otra belleza horrible: el humo ascendiendo, de la tierra al cielo, como un soberbio champiñón). «El mundo del día a día», ese del pan nuestro y la resistencia, conduce al irreversible «Mundo cero», donde los huesos son a una el principio y el fin.

En «S/T», esfera de carbón vegetal, alguien adivina la incertidumbre de la propia tierra, consumida en su condena y su riqueza, o la fuente de energía para comenzar de nuevo. Una esperanza así depositada en el hombre, tras tanto horror, parecería ingenuo regreso al iluminismo, pero no deja de ser un gesto... una interpretación.

Con esta exposición Fabelo amplía sus líneas expresivas que, si bien fieles al espíritu de su creación anterior, instauran nuevas maneras de decir desde sí. La innovación viene dada básicamente desde la forma, profundiza la vertiente instalacionista, en la que había venido explorando desde *Un poco de mí*, 2003, pero que sobreviene mucho más sólida.

Pero no sólo se lanza aquí a la tridimensionalidad: hace de la obra una mezcla (otra vez) paradójica entre ese minimalismo de su representación y la multiplicidad de ideas que convoca. Es pues, notable, la síntesis que alcanza con la serie, lo contrario del barroquismo de toques fantásticos de sus figuraciones anteriores. Y más que de un personal proceso de metamorfosis, puede hablarse en el artista de una multiplicación de sus posibilidades creativas

Por último, el impacto también se manifiesta en el conjunto de otros pedazos de *Mundos* que amplían ideas y soportes. Del esgrafiado sobre el tizne de los calderos (ya aparecido en *Fragmentos vitales*, a mediados de los 80) emergen figuras semihumanas que gritan o callan sus miserias, excelente cortejo, al que se unen –conciliatorias– otras piezas. Así «Mundo de reciprocidad» y «Mundo rosa» –desde tapices bordados o estampados a los que se integran armónicos los trazos voluptuosos de sus grandes acuarelas– se delatan en canto de esperanza, o al amor –esos soportes primos de la existencia.

Quiso más, y –con «Un mundo de valor», «Mundo de luz», «Fuente»– su crónica llegó a las aguas del Caribe, y hasta esta isla que –según el mismo dice– es el surtidor de su imaginario. En las primeras, dos constructores de *lo nuestro*: Maceo y Martí son, más que retratados, aludidos. Con la fuerte sencillez del boceto se discursa en ellos, además, sobre la persistencia de lo cubano, la historia, la identidad nacional.

Su concepción plástica de lo hermoso y lo feo, cualidad que quizás define su identidad creativa, tomó un cuerpo: entre la belleza y el horror de soportes y asuntos. Según él, tal influencia le viene del espíritu hispano, de la picaresca y el sentido grotesco de un Velázquez o un Goya. Aunque le «pesen» también a su obra las siluetas de una camada de personajes de lo «real maravilloso» de esa realidad trucada que parece dictar nuestro día a día por estas zonas.

Mundos no agota su caudal: se renueva en un surtidor de imágenes sugerentes y discursos no sólo válidos, sino necesarios al hoy. Ideas que –sin caer tribunario– convidan sin hermetismos ni rejuegos oscuros, a la defensa del presente. Llegan como soporte de una obra contemporánea en su proyección, que guarda, no obstante, la impronta de un creador de academia y estilo indeleble. Que ha salido de su ensimismamiento poético para convertirse en cronista de la realidad, porque el mundo tiene mucho que dar aún, antes de que se cierre su trozo de Historia.

ARLETTE CASTILLO WILSON
GRETEL MEDINA

colaboradores

Norge Espinosa (Santa Clara, 1971). Poeta, dramaturgo y crítico, graduado de la Escuela Nacional de Arte. Asesor dramático de la compañía Teatro El Público, ha publicado, entre otros, los poemarios *Las breves tribulaciones* (1993), *Las estrategias del páramo* (2000) y *Romanza del lirio* (2003).

Nelson Simón (Pinar del Río, 1965). Ha obtenido el Premio «Julián del Casal» 2000 y el Premio de la Crítica 2002 con el libro *A la sombra de los muchachos en flor*. Tiene publicado, además, *Ciudad de nadie* (1992), *El peso de la isla* (1993), *Con la misma levedad de un náufrago* (1995) y *Criatura de isla* (1996).

Alex Fleites (Caracas, Venezuela, 1954). Licenciado en Filología por la Universidad de La Habana. Además de su labor como periodista, narrador, editor y guionista cinematográfico, es autor de los poemarios *Primeros argumentos* (1974), *A dos espacios* (Premio «Julián del Casal», 1981) y *Un perro en la casa del amor* (2003).

Rafael Álvarez R. (La Habana, 1980). Estudiante de quinto año de Letras. Obtuvo uno de los Premios de Estímulo del IInO Concurso Internacional de poesía de la revista *La Porte des Poetes* 2005, en París, y mención en la categoría reseña del «Ateneo de Teoría y Crítica Literaria 2005».

Walfrido Dorta (Colón, 1976). Crítico y ensayista, graduado de Letras por la Universidad de La Habana. Obtuvo el Premio UNEAC 2000 con el libro *Gastón Baquero: el testigo y su lámpara* (2001), y Premio Razón de Ser 2001.

Michel Trujillo (La Habana, 1977). Obtuvo el premio «David» 2005 de poesía con *Cántico de las islas penúltimas* y premio ICAIC en el concurso de minicuentos El Dinosaurio 2006. Cursó estudios en el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso.

Astrid Santana Fernández de Castro (La Habana, 1977). Profesora del Departamento de Estudios Literarios de la Facultad de Artes y Letras. Actualmente investiga los vínculos entre la literatura y el cine en la filmografía de Tomás Gutiérrez Alea.

Rufo Caballero (Cárdenas, 1966). Doctor en Ciencias sobre el Arte y profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, ganó en 1997 el Premio de Ensayo Hispanoamericano Lya Kostakowsky. Entre sus volúmenes se destacan *Rumores del cómplice* (2000) y *Sedición en la pasarela* (2001).

Maybelén Díaz Vázquez (Guanajay, 1983). Estudiante de primer año de Historia del Arte. Graduada del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso en 2005.

Mónica Orges Robaina (La Habana, 1986). Estudiante de segundo año de Letras. Actualmente estudia en el Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso.

Píter Ortega Núñez (San Nicolás, 1982). Estudiante de quinto año de Historia del Arte.

Juan Manuel Tabío (La Habana, 1983). Estudiante de cuarto año de Letras.

José Adrián Vitier (La Habana, 1973). Licenciado en Lengua y Literatura Inglesas. Es poeta, traductor y pintor. Edita *La Isla Infinita* y, como parte de ella, dirige *La Ballena Codorniz*.

Antonio Cardentey (Moscú, 1980). Estudiante de quinto año de Letras. Miembro de la AHS y graduado del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. En 2005 obtuvo una beca para el Curso de Lengua y Literatura Gallegas en la Universidad de Santiago de Compostela, España.

Rubén Rodríguez (Holguín, 1969). Cursó el Taller Nacional de Técnicas Narrativas Onelio Jorge Cardoso y recibió el Premio «Celestino» de Cuentos en 2000 y el Segundo Premio en el Concurso Nacional de Cuentos Breves «Vértice» en 2004. Ha publicado *Eros del espejo* (2002) y la novela *Majá no pare caballo* (2003).

Vicente Jesús Figueroa Arencibia (Madruga, 1956). Licenciado en Filología por la Universidad de Bucarest, PhD. en Romanística por la Universidad Carolina de Praga y Doctor en Ciencias Filológicas. Actualmente es profesor titular del Departamento de Lingüística Hispánica de la Facultad de Artes y Letras en la Universidad de La Habana.

Fernando Poyatos (Calahorra, La Rioja, 1933). Académico correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua, y profesor emérito de la Universidad de New Brunswick, Canadá, donde impartió cursos de comunicacion no verbal. Tiene publicados *La comunicación no verbal* (1994) y *Nonverbal Communication Across Disciplines* (2002).

Wu Ming. Entre sus obras más importantes aparecen las novelas *Q* y *54*. En 2004 se estrenó la película de Guido Chiesa *Trabajar con lentitud*, en cuya realización participó Wu Ming.

María Dolores Ortiz (Holguín, 1934), Profesora de Mérito de la Universidad de La Habana. Durante sus cuarenta años de labor ha recibido el Premio a la Virtud de la Oficina del Programa Martiano y la Orden «Carlos J. Finlay». Actualmente labora en el Ministerio de Educación Superior como Asesora del Ministro. Es fundadora del programa televisivo *Escriba y Lea*.

Denia García Ronda (Santiago de Cuba, 1939), profesora titular de la Facultad de Artes y Letras y Dra. en Ciencias Filológicas, pertenece al Tribunal de Grados Científicos para Estudios Literarios y actualmente es subdirectora de la revista *Temas*, además de dirigir la sección de trabajo científico de la Fundación Nicolás Guillén. Como narradora, ha publicado libros para niños y tiene en prensa dos novelas.

Arturo Arango (Manzanillo, 1955) es autor del libro de cuentos *La Habana elegante* (1995), de los de ensayos *Reincidencias* (1989) y *Segundas reincidencias* (2002) y de las novelas *El libro de la realidad* (2001) y *Muerte de nadie* (2004 y Premio Internacional Casa de Teatro, en República Dominicana). Jefe de redacción de *La Gaceta de Cuba*, guionista de las películas *Lista de espera* y *Aunque estés lejos*, asimismo ha impartido talleres sobre escritura de guiones para cine.

Carlos Bernal Medina (Sancti Spíritus, 1981). Estudiante de cuarto año de Letras.

Jamila Medina Ríos (Holguín, 1981). Estudiante de cuarto año de Letras.

José Antonio Baujín (Cárdenas, 1970). Doctor en Ciencias Filológicas por la Universidad de La Habana, tiene publicados los libros *Otro visitador del Griffon* (1996) y ediciones académicas de tres libros de Alejo Carpentier: *El recurso del método* (2001), *La cultura en Cuba y en el mundo* (2003) y, junto con Luz Merino, *A puertas abiertas. Crítica sobre arte español* (2004).

William Ruiz (Kazán, Rusia, 1983). Estudiante de segundo año de Teatrología en el Instituto Superior de Arte. En 2005 recibió el Premio que la revista *Tablas* otorga a la crítica de estudiantes.

Rubens Riol Hernández (La Habana, 1985). Estudiante de primer año de Historia del Arte.

Yahimí Mederos Moronta (La Habana, 1980). Estudiante de tercer año de Historia del Arte.

Darien Sánchez Nicolás (Los Palos, 1983). Estudiante de quinto año de Historia del Arte.

Arlette Castillo Wilson (La Habana, 1983). Estudiante de quinto año de Historia del Arte.

Gretel Medina (La Habana, 1983). Estudiante de quinto año de Historia del Arte.